FILM

EMILIA KRAKOWSKA

Fot. R. Sumik

• NR 3 (1206) • ROK XXVII • 16 STYCZNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● Jury nagrody prasowej Stowarzyszenia Filmowców Polskich: Wiesław Drymer, Stanisław Grabowski, Bogdan Nowicki, Andrzej Piekutowski, Robert Stando i Stefan Szwakopf, pod przewodnictwem Ireny Kamieńskiej, po raz trzeci przyznało nagrody za publikacje poświęcone krakowskim festiwalom filmów krótkometrażowych w roku 1971. W kategorii artykułów sprawozdawczo-krytycznych laureatem jednogłośnie został Zygmunt Kałużyński — za artykuły zamieszczone na łamach „Polityki". W kategorii sprawozdań codziennych, nagrodę otrzymała Małgorzata Karbowiak — za korespondencje opublikowane w łódzkim „Głosie Robotniczym". Kontrkandydatem do tej nagrody był Tadeusz Wiącek z kieleckiego „Słowa Ludu".

● Stowarzyszenie Filmowców Polskich wystąpiło z inicjatywą budowy Domu Filmowca w Warszawie. Projektodawcy pragną na terenie ruin zamku książąt mazowieckich, opodal Trasy Łazienkowskiej, wznieść nowoczesny budynek z kilku salami kinowymi, o zróżnicowanej ilości miejsc i wzorcowym standardzie technicznym. Pozostałą część domu zajęłyby pomieszczenia biurowe instytucji, które zajmują się reprezentacją naszej kultury filmowej za granicą — a więc Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Filmu Polskiego i Filmoteki Polskiej. Dom Filmowca powinien przyczynić się do lepszego propagowania naszej produkcji filmowej, wzbogaci też stolicę o nowoczesny ośrodek kultury audiowizualnej.

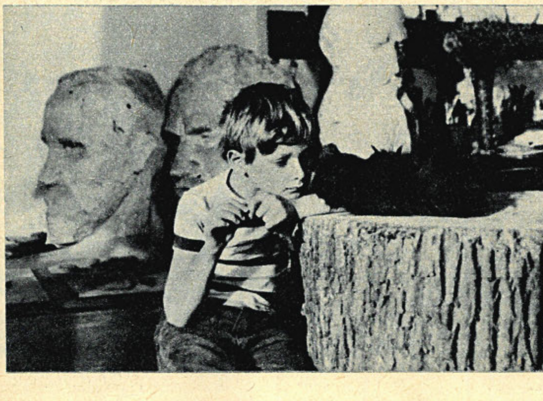
Projekty i realizacje

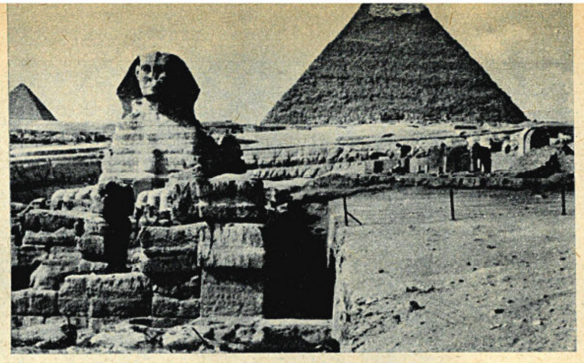
● W lutym wejdą na ekrany dwa nowe filmy polskie: „Zabijcie czarną owcę" Jerzego Passendorfera (premiera 15 lutego) i „Agent nr 1" Zbigniewa Kuźmińskiego (premiera 25 lutego). Na premierę „Agenta nr 1" przybędzie do Warszawy zamieszkała w Grecji, w Salonikach, rodzina (matka i dwaj przyrodni bracia) Jerzego Iwanow-Szajnowicza. Jak wiadomo — był on asem alianckiego wywiadu na Bałkanach w latach ostatniej wojny. Film Zbigniewa Kuźmińskiego, oparty na książce Stanisława Strumph-Wojtkiewicza, jest opowieścią biograficzną o losach i walce Jerzego Iwanow-Szajnowicza.

● Został skierowany do realizacji film „Sanatorium pod klepsydrą". Będzie to barwna (Eastmancolor), dwuczęściowa adaptacja znanej książki Bruno Schulza. Autorem scenariusza i reżyserem filmu jest Wojciech Has, twórca m. in. „Pętli", „Pożegnań", „Złota", „Szyfrów" i „Lalki".

● Publiczność kin studyjnych i dyskusyjnych klubów filmowych będzie mogła od końca stycznia br. oglądać film Henryka Kluby „Słońce wschodzi raz na dzień".

„Zabijcie czarną owcę" Jerzego Passendorfera





Zdjęcie z filmu Zbigniewa Szaniawskiego

KRÓTKI METRAŻ

● W Wytwórni Filmowej „Czołówka" ukończono realizację dwu filmów popularnooświatowych o Arabskiej Republice Egipskiej. Reżyserem jest Zbigniew Szaniawski, autorem barwnych zdjęć — Jan Wileński. Oba filmy mówią o obecnej sytuacji gospodarczej Egiptu, pokazują przemiany zachodzące na mapie gospodarczej tego czołowego kraju świata arabskiego.

Gotowe są również dwa filmy reżysera Zygmunta Koziarskiego. Pierwszy z nich nosi tytuł „W służbie narodu" i jest portretem współczesnego wojska. Drugi, zatytułowany „Żołnierz nieznany", to impresja o Grobie Nieznanego Żołnierza w Warszawie.

kupiliśmy

● *„ONA I ON". Wielki sukces japońskiego reżysera Susumu Haniego. Poprzez historię bohaterów z różnych środowisk społecznych, ludzi z nowoczesnej dzielnicy i ze slumsów, Hani stara się ukazać aspekty społeczne, moralne i psychologiczne życia mieszkańców wielkich miast. Grają: Sachiko Hidari (Srebrny Niedźwiedź na festiwalu w Berlinie Zachodnim — 1964), Eiji Okada, Kikuji Yamashita i Mariko Igarashi.*

● *POSĄG KSIĘŻNICZKI RALU". Barwny, szerokoekranowy rumuński film kostiumowy. Dalszy ciąg przygód odważnego kapitana hajduków („Hajducy", „Zemsta hajduków", „Hajducy kapitana Angela") — tym razem na włoskim dworze książęcym. Reżyserował Dinu Cocea; w głównych rolach: Florin Piersic, Marga Barbu, Aimée Iacobescu i Colea Rautu.*

● *„DWIE LUB TRZY RZECZY, KTÓRE O NIEJ WIEM". Głośny film Jean-Luc Godarda, czołowego twórcy francuskiej „nowej fali". Ekspedientka z podparyskiego osiedla reperuje swój skromny budżet prostytucją. Na tej kanwie Godard prezentuje cały konglomerat poglądów, postaw i konfliktów, charakterystycznych dla współczesnego Zachodu. W rolach głównych: Marina Vlady, Anne Duperey, Roger Montsortet i Christopher Bourseiller. Film przeznaczony dla kin studyjnych i dyskusyjnych klubów filmowych.*

● *„WSPOMNIENIA Z PRZESZŁOŚCI". Barwna zachodnioniemiecka adaptacja głośnego bestsellera Ericha van Dänikena, w reżyserii Haralda Reinla. Autorzy filmu twierdzą, że już przed tysiącem lat Ziemię odwiedzili przybysze z innych planet. Filmowcy dotarli nawet do miejsc, gdzie rzekomo lądowały statki kosmiczne.*

film polski na świecie

● W dniach od 4 do 14 stycznia odbył się w Waszyngtonie Festiwal Filmów Polskich, zorganizowany pod egidą Amerykańskiego Instytutu Filmowego. Na festiwalu prezentowano następujące filmy: „Wszystko na sprzedaż", „Polowanie na muchy", „Brzezina" i „Krajobraz po bitwie" Andrzeja Wajdy, „Życie rodzinne" i „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego, „Lokis" Janusza Majewskiego, „Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza, „Wezwanie" Wojciecha Solarza, „Kardiogram" Romana Załuskiego, „Rękopis znaleziony w Saragossie" Wojciecha Hasa, „Faraon" Jerzego Kawalerowicza. W pokazach festiwalowych brała udział delegacja polska: Krzysztof Zanussi, Beata Tyszkiewicz, Daniel Olbrychski i wicedyrektor Filmu Polskiego, Jan Wróbel.

Przeglądy festiwalowe odbędą się także w innych miastach Stanów Zjednoczonych: w Chicago (od 1 do 7 lutego), San Francisco (od 21 do 28 lutego) i w Los Angeles (od 10 do 17 marca).

Przyjazdy, wyjazdy

● W minionym roku do krajów socjalistycznych wyjechało sześćdziesięciu filmowców polskich. Były to wyjazdy przewidziane w umowach zawartych z bratnimi stowarzyszeniami filmowymi. Ostatnio bawili w Jugosławii reżyserzy Krystyna Gryczełowska i Bolesław Bączyński, a w Rumunii — Jan Szmańda i Witold Żukowski.

tematy dnia

PRZESZŁOŚĆ I TERAŹNIEJSZOŚĆ

Poznaliśmy dotychczas dwa filmy pełnometrażowe Romana Załuskiego: telewizyjny „Dom" oraz wyświetlany w kinach „Kardiogram". Trzeci film tego reżysera „Zaraza" nie wszedł jeszcze na ekrany, ale Załuski przygotowuje już następną pozycję: filmową przeróbkę powieści „Pruski mur" Witolda Zalewskiego. Scenariusz został zaakceptowany.

— Czy w tym filmie zamierza pan kontynuować dotychczasowe poszukiwania artystyczne?

— *Chciałbym, żeby różnił się zdecydowanie od tego wszystkiego, co dotąd zrobiłem. Mimo to — powiedziałbym, że film ten powstanie pod wpływem tej samej inspiracji co „Dom" i „Kardiogram".*

— Co to za inspiracja?

— *Moje pierwsze filmy stanowiły reakcję na pewien styl, czy może pewien sposób ukazywania świata, dominujący w naszej kinematografii. Od chwili uzyskania samodzielności szukałem zawsze rozwiązań, które byłyby zaprzeczeniem tych wzorów. Gdybym miał je krótko zdefiniować, powiedziałbym: polskie filmy pragnęły nade wszystko zademonstrować widowni pewne konstrukcje intelektualne, nie troszcząc się zbytnio o autentyzm, prawdę obyczajową czy społeczną. Oto przykład: bohaterem „Kardiogramu" był lekarz; stanowił pewnego rodzaju „średnią statystyczną" lekarzy, których znałem osobiście. Wydawało mi się, że postać ta wypadła na ekranie dość prawdopodobnie. Jednakże niektórzy krytycy oczekiwali ode mnie czegoś innego: chcieli, by ów bohater był reprezentantem pewnych z góry założonych postaw moralnych, wyrażał pewne konflikty, napięcia, nieprzystosowanie społeczne, bolesne doświadczenia historyczne. Fakt, że autentyczni lekarze tacy na ogół nie bywają, nie miał znaczenia; z góry zakładano, że bohater powinien być „większy" niż w życiu. Tak powstaje polska odmiana „supermana". Amerykański pierwowzór dysponował nadludzką siłą i sprawnością; nasz wariant bywa tytanem neurastenii, alienacji, frustracji.*

Ten program estetyczny wywodzi się — jak mi się zdaje — z pewnych przyzwyczajeń. Zawsze byliśmy przywiązani do abstrakcyjnych konstrukcji myślowych; bardziej ufaliśmy słowom niż czynom. Być może, jest to wpływ romantyzmu, jego wiary w magiczną moc słowa. Być może wynika to z niepokojących więzów pokrewieństwa naszego filmu z teatrem. Jednakże dla mnie takie przyzwyczajenia są kłopotliwe, przeczą naturze kina.

Nie wierząc w ten model, starałem się w swych filmach opowiadać historie najprostsze, w których czułoby się związek z rzeczywistością. W mych bohaterach próbowałem doszukać się prawdy o pewnych społecznych postawach. Jednakże po „Zarazie" doszedłem do wniosku, że nie sposób iść dalej w tym kierunku. Nie należy się zasklepiać, trzeba próbować inaczej. Właśnie dlatego mój nowy film będzie inny.

— Czy to znaczy, że zaakceptuje pan ów styl „kina abstrakcyjnego"?

— *Ależ nie! Spróbuję jednak innych form polemiki. Pragnąłbym połączyć nasze „romantyczne" tradycje twórcze z tą formą nowoczesności, której najbardziej konsekwentnym przejawem był film „Chłodnym okiem". Chciałbym przedstawić w mym filmie pewne mity, zrodzone z pojęć, mity, które zawsze były chętnie przyjmowane w naszym społeczeństwie. Jednakże ukażę je po to, by zderzyć z prawdą, sprawdzić ich rzeczywistą wartość.*

Scenariusz napisałem na podstawie „Pruskiego muru" Witolda Zalewskiego. Film różnić się będzie od literackiego oryginału. Między innymi będę się starał bardziej wyakcentować zderzenie teraźniejszości z przeszłością, ale z pozycji dnia dzisiejszego.

— Kiedy rozpoczyna pan realizację?

— *W końcu lutego. W tych dniach wyjeżdżamy na Pomorze dla przeprowadzenia dokumentacji.*

— Kto zagra główną rolę?

— *Prawdopodobnie Tadeusz Borowski.*

Rozmawiał: ski

SINDBAD

Oto nowy dowód krzepkości kina węgierskiego, które nie zadowala się drążeniem wątków czy gatunków typowych dla okresu swej świetności. „Sindbad" — dzieło debiutującego reżysera Zoltana Huszarika — jest poszukiwaniem. Widać to już choćby po trudnościach z określeniem gatunku filmu. Dramat miłosny? Komedia obyczajowa? Impresja poetycka? Wszystko to także, ale ponadto jeszcze coś bardzo ważnego, trudnego do zdefiniowania, co stanowi o nowatorstwie i uroku filmu Huszarika.

Tytułowego bohatera zawdzięczamy Gyuli Krudy'emu, pisarzowi-symboliście z początków naszego stulecia. Temu samemu Sindbadowi poświęcił pisarz cały cykl przeważnie krótkich utworów. Filmowiec wziął z nich po latach tylko sam charakter bohatera i parę sytuacji fabularnych. Resztę — cały świat widzialny swego utworu — musiał skonstruować od nowa.

Konstrukcja „Sindbada" jest krucha, delikatna. Nie jest to jednak konstrukcja licha, grożąca zawaleniem z powodu partactwa wykonawców. Przypomina raczej owe srebrne filigranowe wyroby, które świadomie rezygnują z odporności na zgniecenie, byle zachwycać precyzją koronkowych deseni. Trudno nawet nazwać konstrukcję filmu dramaturgią retrospekcji, tak dalece zatarły się tu granice między teraźniejszością a przeszłością, między jawą a snem, nawet między sensem dosłownym a przenośnym.

Tytułowy podróżnik żegluje — w czasie. Jest nim szpakowaty *bon viveur*, grany przez bożyszcze podlotków Budapesztu, Zoltana Latinovicsa. Przez całe życie kochał bez pamięci dwie rzeczy: piękne kobiety i wykwintne dania. Nie jest myślicielem ani mężem stanu, nie jest jednak również tuzinkowym bawidamkiem z operetki. Od razu dostrzega się w nim pewną wytworną wielkość, płynącą z umiłowania wartości przelotnych; takich bohaterów rzadko widuje się dziś na ekranie.

Już czołówka poddaje niezwykły nastrój filmu. Wyblakłe fotografie kobiet z końca ubiegłego wieku, trickowa animacja kojarzy z puklami złotych włosów, matowymi barwami dawno zasuszonych kwiatów, pożółkłym papierem bileciku miłosnego, na którym niemodnym charakterem pisma postawiono datę 1874.

Chłopski wóz ciągnie powoli przez melancholijny pejzaż wieczoru. Śpi na nim wysoki, siwowłosy mężczyzna. Wóz wjechał na podwórze zadbanego domku, gospodyni podrywa się, zdumiona, na widok przybyłego, który dawno temu znaczył dla niej wszystko, a teraz znagla przypomniał, że jej życie jest pomyłką.

— *Teraz się zmęczyłem* — brzmią słowa nie dialogu, tylko autokomentarza Sindbada, padające spoza kadru i z niewiadomej płaszczyzny czasowej — *a do tego brzdąkam trochę na wiolonczeli.*

Kamera Sandora Sary płynnymi, niespiesznymi ruchami przenika do wnętrza rozwimonią ich ruchów, elegancją sylwetek, obserwowanych raz w zwolnionym, raz w przyspieszonym tempie, ale zmienianym tak dyskretnie, że się tego prawie nie zauważa.

Wspomnienia napływają z nonszalancką pogardą dla chronologii; nie ma znaczenia, co było wcześniej, co później. Soczysty erotyzm niektórych scen ma w sobie tę samą co reszta filmu, prerafaelicką miękkość i ozdobność, podszytą nostalgią.

Ten kalejdoskop wspomnień ma jednak swoją własną logikę, logikę niedopowiedzeń. Kwiaciarka zakochana w Sindbadzie — nie wiemy nawet: w Sindbadzie dzisiejszym, czy tym sprzed lat — wyrzuca mu kwiat z okna. Po chwili spada na bruk ulicy jej dziewczęce ciało. Zmaterializowana przenośnia? Dwie kolejne decyzje desperatki? Reżyser nie każe się nam opowiadać za żadną z możliwości. A

W poszukiwaniu minionego czasu

niętego kwiatu, obserwuje liście na wiosennym wietrze, wodę górskiego potoku. O świcie piękna pani błaga Sindbada, by mogli umrzeć razem. Ale wstaje radośnie słońce i pani wsiada do wysokiego powozu, nikomu nie chce się już teraz umierać.

Pod drzewami starego parku dwie młodziutkie dziewczyny tańczą kadryla. Ich drobne dłonie ujmuje nagle Sindbad. Jest teraz eleganckim młodzieńcem, chłopcem prawie, który z pokorą poddaje się rytmowi tańca. Leniwe przyzwyczajenia widza każą widzieć w tej retrospekcji zapowiedź dalszej akcji. Są to może bohaterki filmu? Nic podobnego, nie pojawiają się już więcej na ekranie. Mamy się po prostu nacieszyć harraczej sugeruje, że wszystkie naraz są w jakiś sposób rzeczywiste.

Huszarik bawił niedawno w Warszawie jako wysłannik Studia im. Beli Balazsa. Prezentował dziesięcioletni dorobek tej wyjątkowej w skali całego świata wytwórni, gdzie młodzi filmowcy mogą bez honorarium zrobić film, na jakim im zależy i objawić swe zdolności. Sukces „Sindbada", filmu niepodobnego do żadnego innego, wskazuje, że jest to niebywale opłacalna metoda przygotowywania nowych kadr.

J. P.

„Szindbad", film produkcji węgierskiej, reż. Zoltan Huszarik

głosy i głosy

WSPANIAŁOŚCI FAŁSZU CZYLI ZA CO LUBIMY MELODRAMAT

Ubiegłoroczny XI Międzynarodowy Kongres Filmu Niezależnego (francuski skrót: CICI), który odbył się w Tuluzie, zajął się problemami melodramatu filmowego. Miesięcznik CINÉMA 71 (nr 161) zamieścił dwie relacje z przebiegu dyskusji: Claude'a Beyle i Maxa Tissier. Obaj zgodnie stwierdzają, że biorący udział w spotkaniu stanęli przede wszystkim przed trudnością zdefiniowania gatunku. Już sam wybór demonstrowanych filmów — od „Złamanej lilii" Griffitha poczynając, a na ostatnich dziełach Viscontiego, Antonioniego, Bergmana kończąc — wywołał sprzeciwy i spory. „Nie ma nic trudniejszego — pisze w związku z tym Tissier — niż definicja melodramatu, gatunku wielokształtnego, nie poddającego się określeniom i ograniczeniom, dziwnej i fascynującej kombinacji tak wielu danych, że zgłębienie jej sensu, znaczyłoby zagubienie się bez reszty. W jakim monstrualnym małżeństwie poczęty został melodramat, jak się rozwijał, w jaki sposób i w jakim kształcie przetrwał w twórczości filmowej, nie dając sobie nałożyć żadnej trwałej etykietki? Oto uczone kwestie stawiane na XI CICI; ale, oczywiście, nie rozwiązane".

Nic w tym zresztą zaskakującego, jeśli zważyć, że próby odpowiedzi szły w bardzo różnych kierunkach. Niektórzy dowodzili, że melodramat jest odbiciem społeczeństwa wyalienowanego, dlatego pomija zupełnie walkę klas; byli tacy, którzy pod wpływem psychoanalizy doszukiwali się w melodramatach filmowych kompleksów Edypa; jeszcze inni wiązali ten gatunek bądź z surrealizmem, bądź ze sztuką baroku.

„Melodramat — zdaniem Beyle'a — jest pieprzną przyprawą rzeczywistości (...) Można nawet zaryzykować sugestię, że jest to właśnie »kino« par excellence". Krytyk zwraca uwagę, że wprawdzie — według przyjętego mniemania — Włochy są rozsadnikiem i głównym ośrodkiem melodramatu kinowego, to jednak „nie należy zapominać, że Amerykanie (od Borzage do Douglasa Sirka), Niemcy (od Pabsta do Käutnera), Francuzi (od Feuillade'a do Gance'a), Szwedzi (wczesny Bergman), Meksykanie, Argentyńczycy, Egipcjanie, żeby pominąć resztę, wszyscy oni zaczynali od melodramatu produkowanego taśmowo".

„Nic dziwnego — pisze krytyk w zakończeniu — że jedni śmieją się, drudzy płaczą na melodramatach, inni zaś czynią jedno i drugie (...) Melodramat jest zresztą posłuszny pewnej nierozsądnej prawidłowości, która obca jest rozsądkowi krytycznemu. Najlepiej — dla mnie wręcz idealnie — określa to taki np. tytuł filmowy, jak »Ułuda życia«. Kłamstwa, iluzje, miraże, oszołomienia, podróże bez nadziei i bez powrotu... Melodramat to wspaniałości fałszu. Czy ten, kto nie lubi melodramatu, ma prawo twierdzić, że kocha kino?"

FILM — SZTUKA TRUDNA

Robert Chazal utrzymuje w miesięczniku L'EXPLOITATION CINÉMATOGRAPHIQUE (nr 333), że film jest niekiedy sztuką tak trudną, iż „wymaga od widza czegoś więcej niż tylko pragnienia rozrywki". Zdaniem krytyka, niektóre np. filmy Godarda miałyby znacznie lepsze przyjęcie, gdyby poprzedzone były krótkim reportażem filmowym o procesie realizacji, wyjaśniającym zarazem intencje twórcy; podobnie „Posłańcowi" Loseya pomogłoby wprowadzenie w twórczość tego reżysera.

Chazal przypomina, że dawne programy teatralne przynosiły wiele materiału informacyjnego, który służył nie tylko krytykom i sprawozdawcom; dziś zaś telewizja angażuje specjalistów, aby poprzedzali ważniejsze filmy słowem wstępnym o autorze i jego dziele. „Tylko dystrybutorzy filmowi — czytamy — zachowują milczenie. Jeśli czasami rozprowadza się jakieś broszury, to z reguły mają one charakter czysto reklamowy".

„Kierownicy kin studyjnych — pisze dalej krytyk — mają do czynienia z widzami dobrze się orientującymi, z czytelnikami pism i publikacji filmowych. Inaczej ma się rzecz z szeroką publicznością, a przecież wielu widzów pragnie bliższej znajomości z tymi, których filmy chce oglądać, podobnie jak bliżej interesuje się tymi, co piszą ulubione książki. Obejrzenie serialu »Antoine Doinel« François Truffauta bez znajomości autora i jego czołowego aktora, Jean-Pierre Léaud, to niepowetowana strata. A więc — powiedzą — znowu zwyżka ogólnych kosztów! Chyba jednak o wiele mniejsza niż by się mogło wydawać. I jakie pogłębienie pracy kulturalnej!"

KAPPA

Chabrol w rozkwicie urody

Claude Chabrol, tak jak François Truffaut, rozpoczął karierę reżyserską jako sztandarowy twórca francuskiej „nowej fali". Był współautorem manifestów programowych, mianował się jednym z odnowicieli kina, chciał rewolucjonizować świadomość estetyczną. Dziś — po kilkunastu latach — „nowa fala" przestała być nowa i rewolucyjna, choć w pewnym szczególnym sensie słowa pozostała młoda.

Truffaut, Chabrol, Doniol-Valcroze i spółka są po młodzieńczemu żywotni, bujni, ekspansywni; są także beztroscy. Tak jak błyskotliwa „Panna młoda w żałobie" Truffauta zdaje się nosić czerń po „Czterystu batach", tak zgrabne „Zerwanie" Chabrola nijak się ma do intensywności tonu „Kuzynów" czy „Pięknego Serge'a" — wczesnych filmów tego reżysera. Skłonniśmy często mówić przy takiej okazji o „odszczepieństwie", „uspokojeniu" czy nawet o „zdradzie ideałów" popełnionej przez dojrzałego artystę. Są to zawsze wyrzuty przesadne, a w każdym razie bardziej adresowane do własnych marzeń i idealnych rojeń, niż do cudzej rzeczywistości psychicznej. Chabrol dosyć wcześnie samookreślił się, wyznaczył krąg swych zainteresowań, przyjął określoną metodę obserwacji. Tyle, że kiedyś przemawiał jako życiowy debiutant (więc z pewną egzaltacją) i filmowy nowicjusz (więc chropawo i mniej składnie), a teraz stał się już uznanym mistrzem.

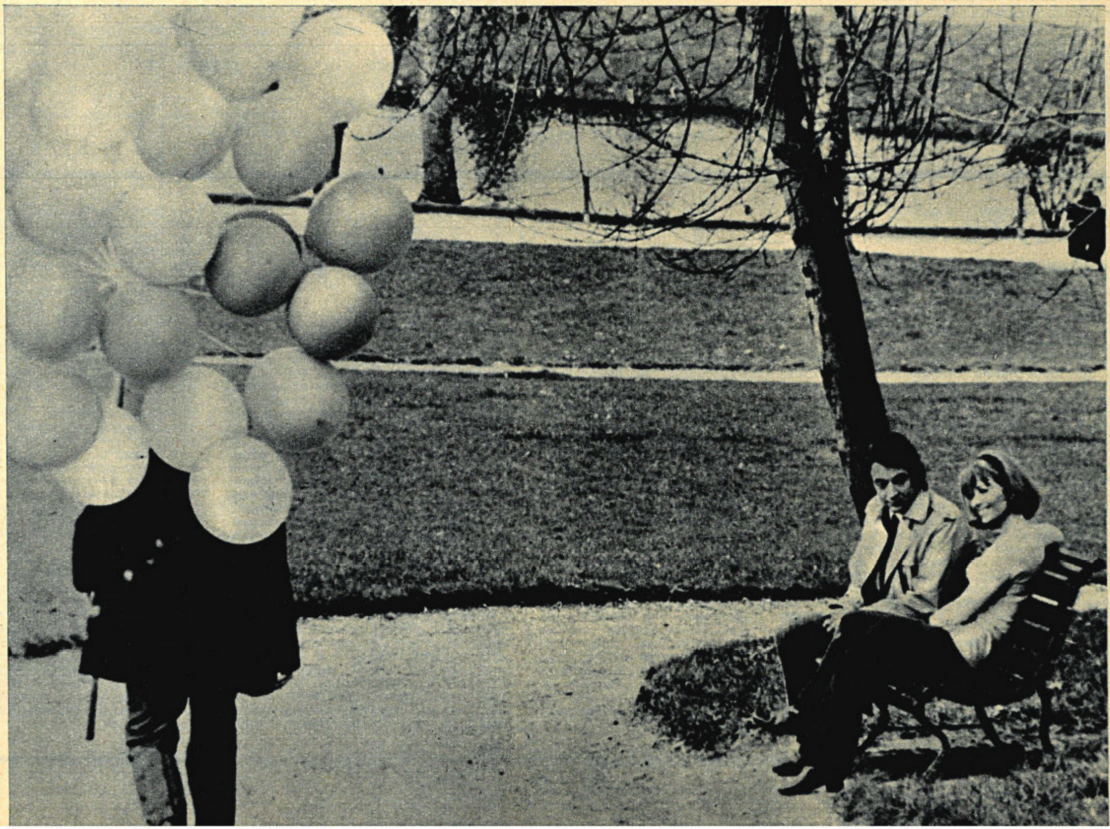
Możemy zawierzyć francuskiemu krytykowi, gdy powiada, że „Zerwanie" to „zdecydowanie najpiękniejsze dzieło" Chabrola. Wschodząca sława jest agresywna; uznana gwiazda dba o uznanie. W odróżnieniu od „młodych gniewnych", wiecznie młody Chabrol nie prowokuje i nie atakuje, lecz wabi i pieści. Nieczęsto zdarza się widzieć film tak bezbłędnie opowiedziany, zrytmizowany, sfotografowany, jak opowieść Chabrola. Przy tym czar mistrza pozostaje indywidualny, standard filmu sensacyjnego nie przekreśla psychologicznych niuansów, demaskatorskie intencje nie niszczą fotogeniczności świata; zawoalowany cynizm dodaje obrazowi pikanterii. Reżyser świetnie prowadzi aktorów: Stephane Audran święci triumf w banalnej w gruncie rzeczy roli „samotnej, skrzywdzonej, zagrożonej", a Jean-Pierre Cassel przez długie lata nadużywany jako trzpiot-sowizdrzał w komediach de Broki tu daje studium postaci łajdaka. Chabrol zawsze wyróżniał się jako znamienity portrecista. W „Zerwaniu" potrafi on cały opis sytuacji zawrzeć w jednym kadrze (scena przybycia Heleny do pensjonatu, pierwsza rozmowa starego Regniera z Paulem), umie opowiadać o ludziach tak, że w każdej niemal postaci z tła domyślamy się osoby pierwszoplanowej i odwrotnie (teściowa Heleny, młody lekarz); jak mało który z reżyserów wydobywa dramaturgię zwyczajnego dialogu. Uroda tego kina jest w rozkwicie i można tylko Francuzom pozazdrościć takiego majstra, jak Chabrol.

RAFAŁ MARSZAŁEK

Zazdrość będzie nie tak szczera, gdy się przypatrzyć problematyce serwowanej przez Chabrola na użytek jego widowni. Od początków swojej twórczości reżyser ten wojował z wielkimi mieszczańskimi rodzinami, demaskował ich podwójną moralność, natrząsał się z wszechwładzy pieniądza. Wszystko to jest w „Zerwaniu" podane w aurze ostrego krytycyzmu, a opatrzone powszechnie strawną nauką moralną. Pieniądz niszczy uczucia, egoizm wielkiego posiadacza obraca się przeciw niemu, starzy nie rozumieją młodych, młodzi — poza nielicznymi wyjątkami w typie bohaterki — brną w zabójczą łatwiznę. Konstruując taką wizję świata społecznego — ani prawdziwszą, ani bardziej uproszczoną od innych generalizujących wersji — Chabrol czyni widoczne koncesje na rzecz francuskiego widza. Przy czym rzecz zabawna: chodzi tu o tego samego odbiorcę mieszczańskiego, przeciw któremu autor tak ostro wojuje. W „Zerwaniu" ilustruje się ogrom zła przyniesiony przez wiarę w pieniądz — otóż wiadomo, że synowie wielkiej burżuazji niczym tak bardzo dziś nie pogardzają jak pieniądzem ojcowskim. Pokazuje się straszne skutki zażywania narkotyków — rzecz w tym, że narkotyk nie jest jeszcze w mieszczańskim społeczeństwie używką tak zaakceptowaną jak inne. Gdy biada się nad rozpasaniem seksualnym (permanentnie rozpasana i rozebrana jest w „Zerwaniu" Catherine Rouvel), to prezentuje się jednocześnie tzw. światłe, liberalne spojrzenie na konduitę ex-strip-teaserki, Heleny. Mieści się to nie tylko w tradycji filmowej („Lola" Demy'ego), ale w ogóle w tradycji francuskiego myślenia o obyczajowości — nie na darmo Roland Barthes napisał całą rozprawę o drobnomieszczańskim statusie strip-tease'u jako instytucji „oswajającej" erotyzm.

Zaś przede wszystkim znajdziemy w „Zerwaniu" osobliwą koncepcję społecznego wyobcowania. Polega ono na tym, że bohaterów filmu oplątują wszelkie przypadłości cywilizacyjne naszej epoki. Wysypane, niczym z puszki Pandory — pieniądz, seks, narkotyk funkcjonują, niczym zaraza, w świecie bezbronnym i zewsząd osaczonym. Przypadłości te są zawsze czymś zewnętrznym, obcym, niezrozumiałym — tak jak przerażająco niezrozumiały jest narkoman-furiat w czułowce filmu. Symbole epoki, potraktowane jako dzieło szatana, nie mogą oczywiście odnaleźć się na terenach poważniejszej społecznej analizy. Wysiłki Chabrola w celu kulturowego zdramatyzowania całej akcji utykają w martwym punkcie, a mistrzostwo rzemiosła zawodzi akurat tam, gdzie reżyser pretenduje do syntezy. Finał, w którym cały świat wokół Heleny ulega straszliwemu rozszczepieniu i przekształceniu — niespodziewanie i mimowolnie odnajduje się na granicy kiczu. Oprócz zamierzonej nieprawdziwości i chorobliwości świata natrafiamy na nieautentyczne, efekciarskie zabiegi reżyserskie. A wszystko przez to, że bystry i inteligentny opowiadacz zamarzył o kreacji dramatycznej. W „Zerwaniu" jest postać sympatycznego aktora charakterystycznego, który sam w sobie ujrzał wielkiego tragika. Z Chabrolem jest trochę podobnie i dlatego jego dobry film rozrywkowy usiłuje przeistoczyć się w pretensjonalną dramę alienacyjną.

„Zerwanie" (Francja), reż. Claude Chabrol



Sensacja z niuansami psychologicznymi
Stephane Audran i Jean-Pierre Cassel

Przygoda z akcentami społecznymi Tomas Milian

MEKSYK PO WŁOSKU

Film „Viva Tepepa!" włoskiego reżysera Giulio Petroniego otrzymał w naszym rozpowszechnianiu etykietkę „spaghetti-western", co chyba niezupełnie zgadza się z obiegowymi pojęciami o tym powstałym niedawno podgatunku. Wiemy, że włoskie westerny zawdzięczają swą niezbyt dobrą sławę nonszalancji, z jaką odnoszą się do klasycznych reguł gry opowieści z Dzikiego Zachodu, że mniej w nich waży szlachetna westernowa poetyka walki Dobra ze Złem, a więcej — epatowanie widowni okrucieństwami, smakowanie w scenach nadmiernie brutalnych, szokujących. Tymczasem „Viva Tepepa!" czerpie natchnienie z okresu walk rewolucyjnych w Meksyku w pierwszych dziesiątkach lat naszego wieku (co nie jest typowym tematem westernowym) i ma w sobie coś z ludowego eposu o walce garstki ciemiężonych przeciw tyranii możnych. Mamy tutaj wprawdzie czołowego bohatera w osobie Tepepy, który jest duchowym przywódcą zbuntowanych peonów, ale to przecież oni stanowią zbiorowy podmiot filmu, nadając mu swą obecnością, a zwłaszcza ideałami, o jakie walczą, wcale niebłahy wymiar społeczny. Zważywszy zaś, że akcja filmu jest oparta na pewnych faktach z historii Meksyku, przydomek „spaghetti-western" okaże się co najwyżej chwytem reklamowym.

Czy oznacza to jednak, że „Viva Tepepa!" kamufluje swe pochodzenie, że nie znać na nim znaku firmowego „made in Italy"? Ależ tak, znać — i jak jeszcze. Tylko że jest to pieczątka solidnej firmy, która otrzymane zamówienie wykonuje w miarę starannie: pieczołowicie dobiera odpowiedni pejzaż, angażuje dobrych aktorów (m. in. Orsona Wellesa do roli cynicznego generała oddziałów pacyfikacyjnych), a także reżysera, który gwarantuje sprawną realizację i ma przynajmniej tyle taktu, by nie uciekać się do zbyt łatwych efektów (np. okrucieństw nie ma prawie wcale). A o tym, że jest to jednak Meksyk po włosku, a po trosze i hiszpańsku, bo i Hiszpanie mają swój udział w produkcji, świadczy wiele drobnych na pozór, ale dość charakterystycznych symptomów, widocznych w wielu warstwach realizacji, w grze większości aktorów, nawet w zbyt natrętnej muzyce, która powtarza raz po raz swój melodyjny zresztą lejtmotyw — niczym we włoskich komediach z serii „Chleb, miłość i...".

Można by więc powiedzieć, że to film meksykański z treści, ale włoski z formy, co nie musi zabrzmieć pejoratywnie. Choć byłoby z pewnością lepiej, gdyby ten sam film nakręcili Meksykanie albo Brazylijczycy, bo przypomina się od razu „Antonio das Mortes". Z pasją i w surowym realistycznym stylu, o co ten temat aż się prosi.

JERZY PELTZ

„Viva Tepepa!" (Włochy — Hiszpania), reż. Giulio Petroni

---

krótki metraż

BARWY CZERNI

Najnowszy, tym razem aktorski film Ryszarda Czekały „Wypadek" można analizować w kontekście dotychczasowego dorobku reżysera - plastyka oraz w oderwaniu od tego wszystkiego, co dotąd zrealizował. Ta dwoistość sądu jest usprawiedliwiona, ponieważ „Wypadek" jest transpozycją doświadczeń animatora na grunt filmu aktorskiego.

Mając w pamięci plastyczne wizje Czekały zawarte w „Synu" czy „Apelu" — „Wypadek" przedstawiać się będzie o wiele skromniej. Dotyczy to zwłaszcza formy, która wywodząc się z plastyki nie posiada już tak silnej emocji. Bryła ręki więźnia z „Apelu", czy ręka żebraka z pierwszego filmu Czekały „Ptak", była znakiem o ogromnej sile. Ta sama ręka, podobnie sfotografowana, będąca być może inspiracją dla tamtych dłoni, przestaje być znakiem, a staje się jedynie detalem, elementem całej struktury „Wypadku" — tej opowieści o ostatnich chwilach życia starego człowieka, zmęczonego mieszkańca czynszowej kamienicy w smutnym mieście.

Jeśli jednak odrzucimy wszystko, co o twórczości Czekały wiemy, „Wypadek" okaże się dramatyczną i wzruszającą opowieścią o dostojeństwie śmierci. Półmrok, czerń, błyszcząca kilkoma zaledwie refleksami woda wypełniająca wannę, zarys sylwetki bohatera, kant stołu zawalonego niepotrzebnymi rupieciami, szara głębia studni podwórka — wszystko to sfotografowane po mistrzowsku przez Bogdana Dziworskiego — staje się nagle wielobarwne, oszczędne, a jednocześnie niezwykle bogate, pełne wewnętrznego ruchu, wielkiej emocji zbudowanej z mikrostruktur. Czarne kadry filmu Czekały, czasem trochę nawet nieostre, to znów klarowne mimo miękkości — tworzą wspaniałą fakturę mieniącą się wieloma barwami; zwiększają dramat człowieka szykującego się na spotkanie ze śmiercią, sprzątającego swe mieszkanie, przyszywającego do swej śmiertelnej koszuli brakujący guzik, myjącego obwisłe ciało, jeszcze żywe, a już niedługo martwe.

Niewiele jest filmów, które jak „Wypadek", w tak krótkim czasie projekcji, przy udziale tak skromnych środków narracji, zmieściłyby w sobie tak dużo dramatu.

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Wypadek" (Studio Miniatur Filmowych, Oddział w Krakowie), reż. Ryszard Czekała

NA przełomie ROKU

Co się zmienia w polskiej kinematografii? Co nas czeka w najbliższej przyszłości?

Przełom roku nie jest na ogół prawdziwą granicą dwóch okresów, jest zwykle tylko pretekstem do podsumowań i równie dobrym jak każdy inny. Ale przełom lat 1971/1972 wydaje się nie taki. Co się kończy, co zaczyna?

Krzysztof Mętrak w 1 numerze FILMU zrobił podsumowanie. Gniewny i wymagający krytyk okazał się tym razem dość tolerancyjny: włączył do „klasy krajowej" kilka filmów, które nie budzą entuzjazmu (m. in. niżej podpisanego). A z drugiej strony, już potem ukazał się np. „Trąd", film dość surowo oceniony na naszych łamach; jest on polemiczny, zgoda, ale przecież na tle licznych, miernych, pustych, nudnych utworów minionego roku, wyróżnia się dramatycznym tematem i jednolitością stylu. W sumie rok 1971, jakkolwiek nań patrzeć, był wątły: na dwadzieścia cztery powstałe filmy ledwie cztery, może pięć — okazało się godnych uwagi.

A jednocześnie uderzające jest, że lista filmów polskich zapowiadanych na rok 1972 jest nieporównanie ciekawsza (lawina filmów historycznych, którą anonsowaliśmy w świątecznym żarcie, nie jest w rzeczywistości taka groźna). Niby zawsze tak mówimy, jak długo nie ma filmów na ekranie. Nieraz padaliśmy ofiarą takich złudzeń, ale tym razem rzecz chyba wygląda inaczej. Kilku świetnych filmowców średniego pokolenia przedstawia nowe filmy: Kazimierz Kutz — „Perłę w koronie", Tadeusz Konwicki pokaże „Jak daleko stąd, jak blisko", Janusz Morgenstern — „Trzeba zabić tę miłość", a niestrudzony Andrzej Wajda przedstawi „Wesele". Z drugiej strony czterej debiutanci ostatnich dwóch, trzech lat: Andrzej Kondratiuk, Witold Leszczyński, Roman Załuski i Andrzej Żuławski — przedstawią swoje „drugie" filmy, wszystkie wyglądają bardzo interesująco. Jest, na koniec, kilka debiutów a co najmniej jeden z nich, „Ocalenie" Żebrowskiego, zapowiada się znakomicie. To wszystko oznacza jednak ożywienie, którego nie można porównywać z ospałą atmosferą premier roku 1971.

Pamiętajmy jednak, że to co oglądaliśmy w roku 1971 było rezultatem pracy w roku 1970, a dopiero premiery przyszłoroczne będą wynikiem sezonu produkcyjnego 1971. Wynika z tego, że rok 1971 był pomyślniejszy dla nowych inicjatyw, żywszy od poprzedniego. Gdyby ta atmosfera miała się utrzymać, moglibyśmy myśleć o polskim filmie z optymizmem.

Zwłaszcza że teraz na przełomie roku zmienia się system produkcyjny. Zespoły filmowe zyskują nowe uprawnienia i nowych kierowników. Mają nimi być tylko reżyserzy filmowi. Czy ma to naprawdę znaczenie? Znamy przecież bardzo wybitne filmy powstałe w systemie produkcyjnym uznanym za zły, i na odwrót, bardzo nędzne filmy realizowane w warunkach produkcyjnych uważanych za idealne. To prawda, do powstania dobrych filmów potrzeba czegoś znacznie więcej niż rozsądnej organizacji produkcji.

Nowe, kolejne przekształcenie zespołów filmowych ma swoją wagę dlatego, że zwiększa się wpływ filmowców już nie tylko na konkretny utwór filmowy — ale na pełny proces produkcyjny, na inicjatywy scenariuszowe, na profil całej kinematografii polskiej. Filmowcy otrzymują teraz coś więcej niż zachętę do działania i obietnice pomocy: aparat do produkowania filmów. Jest to więc, ze strony władzy, akt zaufania wobec środowiska filmowego, a ze strony filmowców, przyjęcie na siebie bardzo poważnej odpowiedzialności. Zauważmy na marginesie, że istniały dotąd dwa systemy rozliczenia zasług i porażek: filmowcy czuli się odpowiedzialni za sukcesy, za niepowodzenia zaś obciążali winą administrację; ta natomiast miała naturalną skłonność do rozumowania odwrotnego. System wystawiania fałszywych rachunków będzie bardzo utrudniony.

Nie wiadomo, czy zmiana doprowadzi do powstania wielkich dzieł, one rodzą się dość irracjonalnie. Można tylko oczekiwać, że dojdzie do ożywienia. Jeżeli, oczywiście, utrwali się ów przychylny dla twórczości filmowej klimat, który towarzyszył nieprzerwanie produkcjom roku 1971. Liczmy więc tylko na ożywienie: na bogactwo propozycji, na wszechstronność zainteresowań i gatunków; nie denerwujmy się powagą i polemicznością filmów problemowych, ani brakiem powagi filmów rozrywkowych (te dwie reakcje są bardzo u nas typowe); martwmy się raczej, gdy jest na odwrót.

W ten tylko sposób filmowcy będą mogli odbudować nadwątlony dotąd kontakt z publicznością. Chodzi nie tylko o odzyskanie utraconych widzów i o frekwencję (chociaż bez tego żadna kinematografia nie może prawdziwie funkcjonować w społeczeństwie). Chodzi także o głębszy kontakt: o odnalezienie wspólnoty zainteresowań filmowców i widowni, o przenikliwe spojrzenie na radości i nadzieje — ale także niepokoje i rozczarowania, jakie nosi w sobie każdy z nas, widzów.

BOLESŁAW MICHAŁEK

ZOBACZYMY JĄ W „WESELU"

Młoda aktorka Emilia Krakowska, znakomita Kwiryna z telewizyjnej adaptacji „Dziewcząt z Nowolipek", zwróciła uwagę widzów kinowych rolą Malwiny w „Brzezinie" Andrzeja Wajdy. Wkrótce zobaczymy ją w „Seksolatkach" Zygmunta Hübnera, a pod koniec roku w ekranizacji „Wesela" Wyspiańskiego, realizowanej obecnie przez Andrzeja Wajdę. Emilia Krakowska gra tu rolę Marysi. W telewizyjnej serii „Chłopów" według Władysława Reymonta będzie Jagną. Przedstawiamy aktorkę w najnowszej serii zdjęć naszego fotoreportera.

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

plamy na ekranie

„OPINIA PUBLICZNA"

Zdarzyło mi się niedawno wziąć udział w przedpremierowym pokazie jednego z nowych polskich filmów, co było połączone z publiczną dyskusją nad zaprezentowanym obrazem. Mam już niejakie doświadczenia z wieczorów literackich, rzadko zdarza mi się jednak uczestniczyć w podobnych imprezach filmowych, możliwość tę więc potraktowałem jako gratkę, poprawiłem się w fotelu i zasłuchałem. Interlokutorami reżysera byli studenci jednej z warszawskich uczelni niehumanistycznych, a więc potencjalni kandydaci do mandatów inteligenckich. Pytania, jakie zadawali, konstatacje jakie wysuwali, pojęcia jakimi operowali — wszystko to było tak pouczające, żeśmy z przyjacielem-scenarzystą i reżyserem-delikwentem w słuchu oniemieli. Więc zaczęli od tego, że film nie przedstawia typowego obrazu kraju, gdyż wycinek rzeczywistości jaki ukazuje nie jest reprezentatywny dla zjawisk w nim zachodzących, a i postaci ukazane bywają skrajne, jakby odstawały od normy. (Normą było dla mówców oczywiście to, co oni za normę uznawali). A zatem szło o „typowość" i żeby było „jak w życiu". Potem przeszli do argumentacji moralnej, iż rzecz ma wydźwięk jakiś przygnębiający, nawet ponury, a już na pewno niejednoznaczny. Tymczasem, jeśli reżyser zadaje swoim filmem jakieś pytania, to winien na nie odpowiedzieć. (I to było słuszne, w tym miejscu bowiem przyszli inteligenci przyznali się do tego, że myślenie ich męczy). Więc dalej już padło pytanie, czy sztuka w ogóle może być ostrzeżeniem, przestrogą, i od razu dyskutant sam sobie odpowiedział: dziś raczej chyba nie, bo od czego jest aktywne działanie społeczne oraz służba zdrowia moralnego i fizycznego. Właśnie od tego, żeby się nam zło i zniepranienie w duszach nie zakorzeniło, nie rozprzestrzeniało, nie mamiło. A w ogóle i w szczególe, to ani tematyka, ani rzeczywistość przedstawiona w filmie nie odbija dylematów moralnych dzisiejszego, zdrowego człowieka, co oznacza mniej więcej tyle, że jest zawieszona w próżni nierzeczywistości.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Dalej cytować nie warto, tyle tylko że z tego oniemienia zrodził się w nas ciekawski niepokój: czy oni naprawdę z choinki się urwali, czy nie rozglądają się wokół, przecież muszą bywać choćby w klubach studenckich, gdzie pod podobnymi, jak w pokazanym filmie, problemami aż ugina się podłoga. Przecież muszą to widzieć, nawet jeśli nie chcą. I wtedy nagłe olśnienie: oni po prostu nie zważają na swoje rzeczywiste doświadczenie, oni posługują się gazetowym stereotypem, ponieważ w jednym z dzienników przeczytali o tym filmie. Krytycy, mógłbym w tym momencie zakrzyknąć, jesteśmy potęgą! Ale nie zakrzyknę, ponieważ bardziej mnie to zjawisko martwi niż cieszy. Posługujący się sloganową sieczką „słów recenzyjnych" odbijają tę smutną prawdę, że nikt ich nie nauczył sztuki czytania dzieł sztuki, która zawsze posługiwała się i będzie się posługiwać przypadkami skrajnymi, ponieważ w ogóle istnieje po to, żebyśmy nie umarli od codziennej prawdy.

Gorzej jednak, że w tej dyskusji mieliśmy do czynienia z uzurpacją. Studenci myśleli bowiem, że reprezentują opinię publiczną, nie spostrzegliszy, że są tylko tubą. Myśląc, że przemawiają realnie, niepostrzeżenie mełli fikcję.

Mówi

Ewgienij Jewstigniejew

— Uważam się za człowieka teatru — mówi jeden z najpopularniejszych aktorów radzieckich, bohater „Złodzieja samochodów" *— niemniej bardzo lubię pracę w filmie; na ekranie zagrałem już kilkadziesiąt ról. Więcej: jestem zdania, że praca przed kamerą jest dla aktora koniecznością. Znacznie rozszerza krąg tematów, wzbogaca także warsztat, co z kolei pozytywnie wpływa na pracę sceniczną. Na planie najbardziej brakuje mi publiczności, jej reakcji, oklasków, nawet gwizdów. Doszedłem więc do przekonania, że jeżeli nie ma publiczności, to trzeba ją sobie zorganizować. Moja metoda polega na tym, że staram się zainteresować własną grą, tym co dzieje się przed kamerą, wszystkich obecnych w atelier — operatorów, oświetlaczy, charakteryzatorów, nawet przypadkowych obserwatorów. Po prostu nie potrafię niczego zagrać, jeżeli brak mi partnera i widzów. Tak, wiem, że reżyserzy bardzo nie lubią wszelkich ubocznych reakcji na planie — jeżeli więc, na przykład, podczas komediowej sceny zaczynają ich złościć dochodzące z kątów hali śmiechy, wówczas proponuję zrobić przerwę, żeby prryncypała nadmiernie nie rozdrażniać, ale w duszy jestem zadowolony. Za rok, kiedy film wejdzie na ekrany, w sali kinowej także będą rozlegać się śmiechy. A o to przecież właśnie chodzi.*

Gram chętnie różne role, zarówno sympatyczne, jak i niesympatyczne. Najważniejszy jest przecież problem, temat — to, czy znajduje on oddźwięk u publiczności, czy potrafi ją zainteresować. Wtedy jest mi obojętne, jakie przymioty i cechy charakteru reprezentuje mój bohater. Lubię występować w utworach tych dramaturgów, którzy określają swych bohaterów „od wewnątrz"; mamy wówczas do czynienia z czymś, co można nazwać dialektyką ludzkiej duszy. Autor wyżej ceni swą myśl, mniej dba o logiczny rozwój sytuacji, ale sceny poczynają jakby żyć „własnym życiem" — cała rzecz nabiera przez to wiarygodności.

Moje ostatnie role filmowe zagrałem w „Siedemnastu mgnieniach wiosny" Tatiany Lioznowej i w „Staruszkach-rozbójnikach" Eldara Riazanowa. Mam już kilka następnych propozycji, nie wiem jeszcze, na którą z nich się zdecyduję.

Kto, co, gdzie?

MONACHIUM. Conrad Rooks realizuje film „Siddhartha" oparty na powieści Hermanna Hesse. Zdjęcia powierzono wieloletniemu operatorowi filmów Bergmana — Svenowi Nykwistowi.

PARYŻ. „Pawana dla zmarłego kretyna" — taki tytuł nosić będzie nowy film Jean-Pierre Mocky. Bohaterem jest doradca finansowy, który przypadkowo staje się ofiarą i sprawcą wielkiej afery. Film ma być groteskową satyrą na środowisko wielkiej finansjery.

MOSKWA. Gleb Panfiłow przystępuje do realizacji dawno zapowiadanego filmu o życiu Joanny d'Arc. W roli głównej wystąpi Inna Czurikowa (zdjęcie 4).

HOLLYWOOD. Abraham Polonsky przenosi na ekran opowiadanie Tomasza Manna „Mario i czarodziej".

RZYM. Młody włoski reżyser Carmelo Bene ukończył film „Salome" według powieści Oscara Wilde. W tytułowej roli wystąpiła znana angielska modelka Verushka („Powiększenie" — zdjęcie 1).

PARYŻ. Leonard Keigel przygotowuje dwa filmy. Jeden z nich będzie adaptacją powieści Williama Irisha „Poślubiłem cień". Bohaterkę, kobietę o podwójnej osobowości, zagra Marlène Jobert (zdjęcie 2). W przyszłym roku Keigel nakręci „Morderców" — historię diabolicznego małżeństwa, terroryzującego małe, prowincjonalne miasto. Role małżonków zagrają Jean-Pierre Cassel i Simone Bach.

BRUKSELA. Harry Kumel kręci w Belgii komedię obyczajową, w której główne role odtwarzają Francuzka Sylvie Vartan, Angielka Susan Hampshire oraz Orson Welles.

HOLLYWOOD. Peter Fonda objął główną rolę w filmie „Dwoje ludzi", który realizuje Robert Wise. Będzie to romantyczna historia dwojga amerykańskich turystów, którzy zostają zastrzeleni w Maroku.

LONDYN. Pier Paolo Pasolini zakończył zdjęcia do filmu „Opowieści kanterberyjskie", w którym jedną z ról odtwarza Josephine Chaplin.

Projekty

Znany twórca włoskich westernów, Sergio Leone, przygotowuje adaptację „Podróży do kresu nocy" Celine'a. Rolę główną odtworzy najprawdopodobniej Jean-Paul Belmondo.

★

Producentka filmowa Nicole Stephane, która posiada prawa adaptacji „W poszukiwaniu straconego czasu" Prousta, nie doszła do porozumienia z Luchino Viscontim i pertraktuje obecnie w sprawie realizacji tego filmu z Josephem Loseyem. Scenariusz ma opracować znany dramaturg angielski Harold Pinter, który jest współautorem takich filmów Loseya, jak „Wypadek" i „Posłaniec".

Na planie

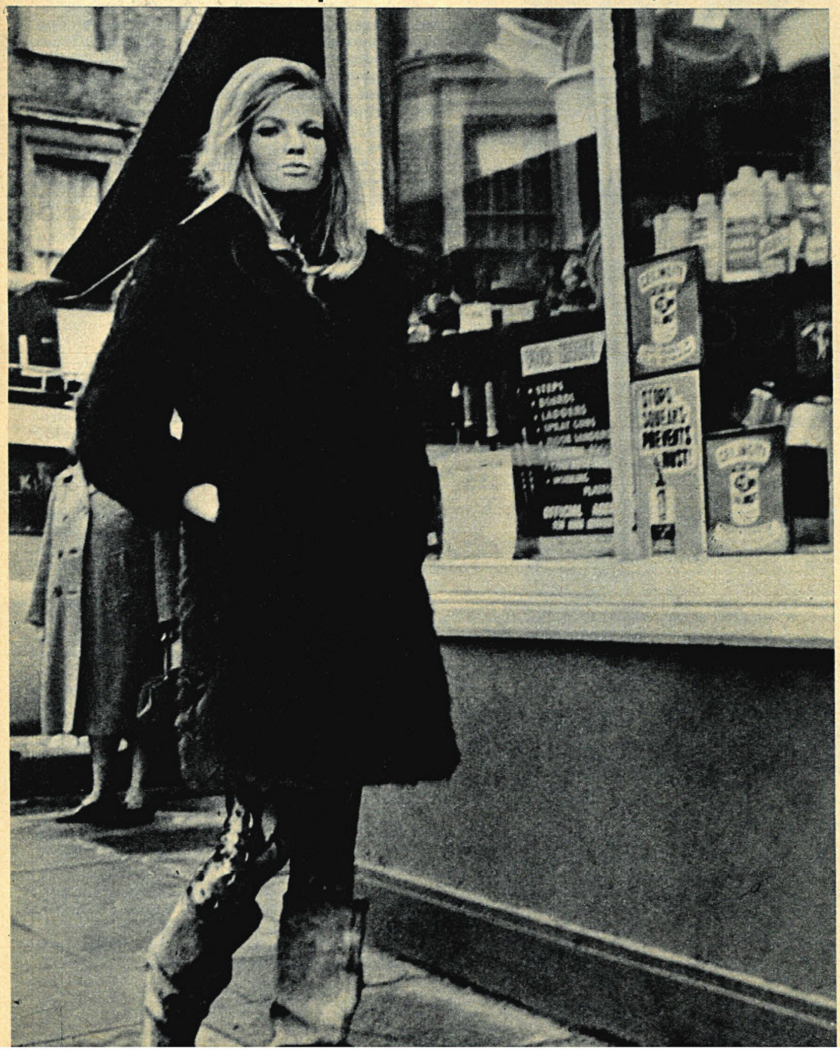
„Powiedziała mu to na wyspie"

Omar Sharif (zdjęcie 5) i Florinda Bolkan zawarli niedawno znajomość w podparyskim atelier filmowym. Sharif jest obecnie u szczytu popularności, a Florinda Bolkan zyskała uznanie za kreację w filmie Elio Petriego „Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem". Ta właśnie dwójka aktorów odtworzy główne role w filmie francuskiego reżysera Erika Le Hunga „Powiedziała mu to na wyspie".

— Zdjęcia plenerowe tego filmu — mówi Le Hung w wywiadzie dla dziennika „Le Figaro" — będą realizowane w Bułgarii na jednej z wysp na Morzu Czarnym. Tam właśnie dekoratorzy wybudowali potężny fort i ustawili namioty, w których znajdą się więźniowie polityczni. Tu rozegra się akcja filmu. Jest to adaptacja powieści Françoise Xenachis. Scenariusz napisałem wespół z Jean-Claude Carrièrem.

Miejsce akcji nie zostało w scenariuszu wyraźnie określone. Mogłaby się ona rozgrywać wszędzie tam, gdzie swobodna wymiana myśli i posiadanie własnych poglądów poczytywana jest za zbrodnię. Bohaterami są: rewolucjonista (Omar Sharif) więziony w obozie od trzech lat i jego żona (Florinda Bolkan) starająca się niemal codziennie o pozwolenie na odwiedzenie męża. Ze swoich sukni, pamiętających dawne czasy, robi kołdrę, która mogłaby ogrzać więźnia. Kiedy wreszcie dochodzi do spotkania, kobieta jest tak wstrząśnięta widokiem wychudzonego męża, że nie może wydobyć z siebie ani słowa. I tylko w ostatniej chwili zdaje sobie sprawę z beznadziejności sytuacji, z tego, że los męża jest już dawno przesądzony.

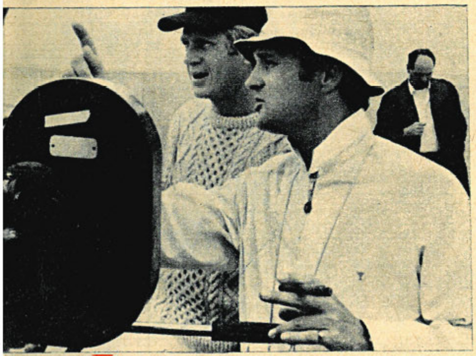
Kiedy żona odjeżdża, więzień atakuje strażnika, a potem sam popełnia samobójstwo. Wie jednak, że żona, która nigdy nie interesowała się polityką, podejmie akcję, którą przerwało jego aresztowanie.



1

Angielska modelka Verushka

2 *Kłopoty z małżeństwem*
Mariène Jobert i Michel Anclair



3 *Kłopoty z córkami*
Norman Jewison i Steve McQueen

4 *Stary projekt*
Inna Czurikowa

5 *Tragedia więźnia*
Omar Sharif

Premiery...

„Skrzypek na dachu"

Film „Skrzypek na dachu" amerykańskiego reżysera Normana Jewisona (zdjęcie 3) jest ekranizacją musicalu opartego na utworach żydowskiego klasyka Szolem Alejchema i cieszącego się od dnia swej premiery na Broadwayu (1964) olbrzymim powodzeniem. Jako komedię „Tewie-mleczarz" grano go w Polsce. „Skrzypka na dachu" wystawiono już w ponad trzydziestu krajach, obejrzało go 35 milionów widzów. Krytyka amerykańska przepowiada, że filmowi przypadną wszystkie tegoroczne Oscary, krytyka francuska stawia go wyżej niż słynną „West Side Story", podkreśla sprawność choreografii (czuwał nad nią podobnie jak w „West Side Story", Jerome Robbins), walory muzyczne (partie skrzypcowe wykonuje słynny muzyk Isaak Stern), znakomite aktorstwo (zwłaszcza Chaima Topola w roli Tewie-mleczarza), płynność w przechodzeniu od śpiewu do dialogu.

„Skrzypek na dachu", zrealizowany w plenerach jugosłowiańskich, odtwarza starą Rosję, jakby wyjętą z płócien Chagalla. Opowiada historię ubogiego mleczarza, człowieka o czystym sercu, przywiązanego do swej rodziny i filozoficznie znoszącego kaprysy losu. Tewie-mleczarz ma dobrą i dzielną żonę, ale także pięć córek na wydaniu. Stąd jego kłopoty.

Widowisko lśni barwami, rozbrzmiewa muzyką, wiruje tańcem w scenie zaślubin najstarszej córki i w scenach rozgrywających się w szynku ukraińskiej wsi Anatewka. Dopiero przy końcu tego wielkiego, trwającego prawie trzy godziny spektaklu cichnie muzyka i szarzeją barwy.

„Zabójstwo przy rue Morgue"

Na ekranach angielskich ukazała się kolejna wersja głośnej noweli Edgara Allana Poe „Zabójstwo przy rue Morgue" reżyserii Gordona Hesslera. Autorzy osnuli tym razem klasyczną, kryminalną intrygę wokół przedstawienia sztuki pod tymże tytułem w paryskim teatrze Grand Guignol.

„Teoretycznie film jest próbą ukazania względnej, dwuznacznej dialektyki życia i teatru oraz sennych marzeń, sugerując, że „rzeczywistość" składa się z wszystkich tych trzech elementów — pisze recenzent „Monthly Film Bulletin". — *Pod tym względem zawiłości i intrygi wychodzą filmowi na dobre, tworząc krzyżówkę zdarzeń rzeczywistych, imaginacyjnych i intuicyjnych. W rezultacie jednak (co jest przede wszystkim winą autora scenariusza Christophera Wickinga) całość wypada anachronicznie, realizacja i postacie są banalne a cała seria punktów kulminacyjnych przywodzi na myśl seriale z lat czterdziestych".*

Nie ratuje filmu doskonała obsada aktorska, w której prym wiodą: Jason Robards, Lilli Palmer, Herbert Lom, Christine Kaufmann oraz Adolfo Celi, który odtworzył postać inspektora Vidocqua.

Kronika

Strajki we Włoszech

Akcje strajkowe pracowników włoskiej kinematografii nasilają się coraz bardziej. Poszczególne grupy pracownicze, zorganizowane w związkach zawodowych, kolejno porzucają na krótki czas pracę.

W czasie minionych świąt Bożego Narodzenia nieczynne były kina. Zapowiedziano strajki pracowników laboratoriów, ateliers, biur wynajmu itd. Pracownicy domagają się regulacji czasu pracy, podwyżki płac i zabezpieczenia bezrobotnych.

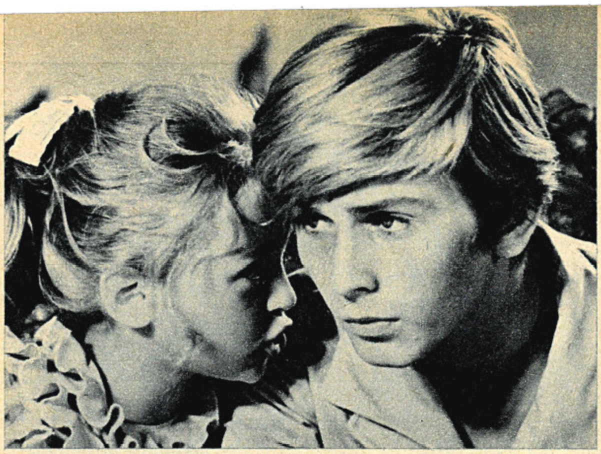
Nowy dyrektor Festiwalu w Cannes

Na miejsce dotychczasowego dyrektora festiwalu w Cannes, Roberta Favre Le Bret, został mianowany dziennikarz filmowy, Maurice Bessy.

— Festiwal w Cannes, który ze względu na swój charakter i tradycję, jest jedyną tego rodzaju imprezą w świecie, musi zachować swój dotychczasowy profil zwłaszcza teraz, gdy sztuka i przemysł filmowy przechodzą ewolucję, której rezultat jest jeszcze nieznany — oświadczył nowy dyrektor.

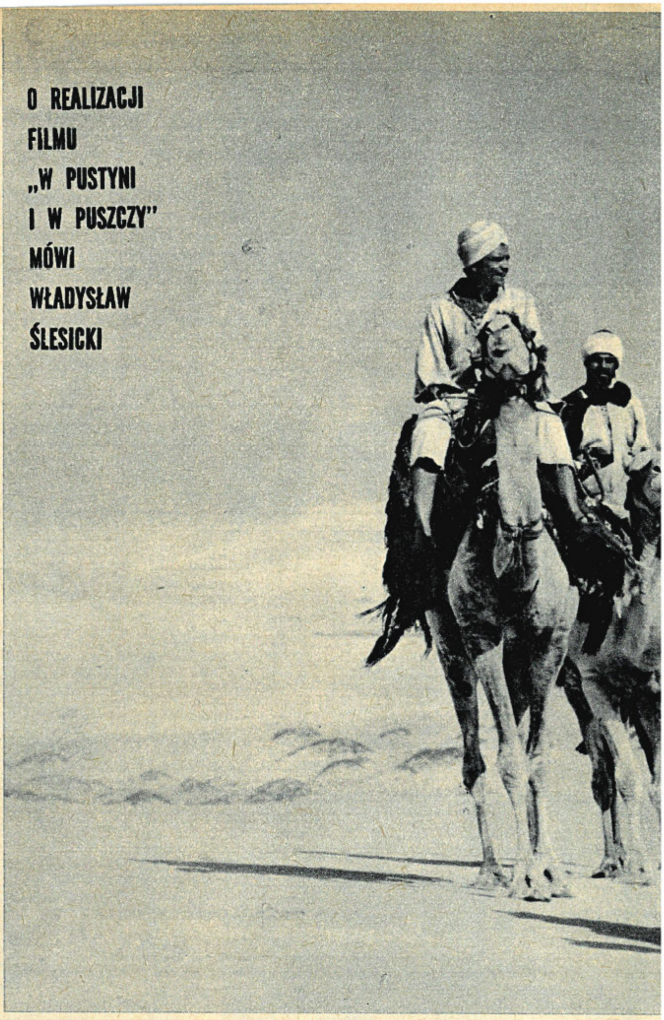
Dita Parlo nie żyje

Znana z filmów niemieckich i francuskich, aktorka Dita Parlo zmarła w wieku 64 lat. Urodzona w Szczecinie, dała się poznać na ekranie w końcowym okresie kina niemego i początkach dźwiękowego. Bez powodzenia próbowała szczęścia w Hollywoodzie. Najlepsze swe kreacje stworzyła w latach trzydziestych w filmach „L'Atalante" (1934) Jean Vigo, „Fräulein Doktor" (1936) G. W. Pabsta i „Towarzysze broni" (1937) Jean Renoira. Po wojnie występowała jedynie w małych rolach, a jednym z jej ostatnich filmów była nakręcona we Francji „Dama Pikowa" (1965).



Staś i Nel

O REALIZACJI FILMU „W PUSTYNI I W PUSZCZY" MÓWI WŁADYSŁAW ŚLESICKI



PRZYGODA I POETYCKA BAŚŃ

Po pięciu miesiącach pobytu w Egipcie powróciła do kraju ekipa realizująca film „W pustyni i w puszczy". Zdjęcia do filmu nie zostały jednak ukończone, ekipę czeka kolejny wyjazd na skwarne afrykańskie plenery.

Pracę w Egipcie wykonaliśmy, a przed następnym, trudniejszym etapem trzeba było zrobić przerwę dla nabrania sił — mówi reżyser Władysław Ślesicki. — **Byliśmy wyczerpani klimatem i kłopotami, jakich nam nie brakowało; zaczęły się choroby, a pod koniec wkradł się niedowład organizacyjny.**

— Co było przyczyną trudności?

— **Niedobrze się stało, że umowę z producentem egipskim, który miał nam zapewnić pomoc w sprawach organizacyjnych i produkcyjnych, podpisano przed dokumentacją filmu i bez konsultacji z reżyserem, operatorem i scenografem. Tylko ekipa realizatorska może określić co jest dla filmu niezbędne, wysunąć wątpliwości. W rezultacie umowa miała luki, które stały się jedną z przyczyn naszych kłopotów.**

— Na czym one polegały?

— **W obcym kraju wszystko, z czym w Polsce dalibyśmy sobie łatwo radę, urasta do rangi problemu. Na przykład potrzebowaliśmy wychudzonych statystów, z których miał się składać głodny tłum w Omdurmanie. Przysłano nam tłuściochów, na domiar złego, do wszystkich scen — tych samych. Potrzebne nam były sprawne, szybkie wielbłądy, zamiast nich otrzymywaliśmy zwierzęta padające na planie. Dodajmy pochłaniające masę czasu dojazdy do oddalonych o 80 kilometrów miejsc, gdzie kręciliśmy zdjęcia, barierę językową (porozumiewaliśmy się ze statystami za pośrednictwem egipskiego asystenta), trudności spowodowane zbyt krótkim okresem dokumentacji (zdarzało nam się robić zdjęcia w okolicy, którą oglądaliśmy po raz pierwszy) — a będzie jasne, że nie mieliśmy lekkiego życia. Jeśli mimo to udało nam się zrobić wszystko po co pojechaliśmy — było to możliwe jedynie dzięki ofiarności ludzi pracujących bezpośrednio na planie.**

— Czy jest pan zadowolony z nakręconego materiału?

— **Właściwie zobaczyłem go dopiero po powrocie do kraju, w Egipcie widziałem znikomą część. Posyłaliśmy taśmę do wywołania samolotem do Polski, ale pierwsze materiały wróciły dopiero w cztery tygodnie po wysłaniu. Sprawa się wyjaśniła, kiedy wracaliśmy do Polski. Okazało się, że razem z nami leci samolotem taśma, która od 6 października leżała na lotnisku. Pracowaliśmy więc „w ciemno", bez możliwości sprawdzenia efektu artystycznego. Dopiero teraz przygotowuję materiał do pokazania kierownictwu zespołu i kolegom. Wydaje mi się, że mimo kłopotów w czasie realizacji rezultat jest niezły. Sporo scen spełnia oczekiwania, chociaż w takim dużym filmie nie może się obejść i bez potknięć.**

— Co by pan poprawił?

— **Za mało dynamiczna jest scena porwania — ledwie żywe wielbłądy nie dały się zmusić do galopu. Trzeba będzie dokręcić sceny z Sabą, bo pies się nam zbuntował i uciekał z kadru. W Omdurmanie chcieliśmy pokazać sępy i węże, ale ich nie dostaliśmy. Marzył mi się obraz pustyni widzianej z góry — tylko w ten sposób można uzmysłowić widzowi jej monotonię i beznadziejność — ale nie dostarczono przewidzianego w umowie helikoptera. Scenę burzy piaskowej musieliśmy kręcić dwa razy — za pierwszym razem nic nie wyszło, za drugim udało się dzięki pomocy polskich lotników pracujących przy opylaniu pól. Widziałem prawdziwą burzę piaskową: w pełni dnia nagle zapada noc, niesiony wiatrem piasek wciska człowieka w ziemię. Takiej burzy sfotografować oczywiście nie można, ale chyba nasza będzie ostatecznie nie mniej efektowna.**

— Czy wybór odtwórców ról Nel i Stasia okazał się trafny?

— **Szukaliśmy długo, ale chyba wybraliśmy dobrze. Dzieci zachowywały się wspaniale, świetnie zniosły pobyt w ciężkim klimacie. Po dwóch tygodniach nawet dla najmłodszego aktora zabawa w film się kończy, zaczyna się praca. Spodziewałem się zniechęcenia, narzekań — tymczasem nic takiego nie miało miejsca. Monika i Tomek, znakomicie przygotowani w kraju, okazali się ambitnymi, wrażliwymi i pracowitymi wykonawcami swoich ról. Tomek, po przełamaniu tremy przed scenami z udziałem prawdziwych aktorów, pracował bardzo inteligentnie, proponował własne rozwiązania stawianych przed nim zadań. Dla Moniki była to spontaniczna zabawa w Nel, wystarczyło ją wprowadzić w sytuację. Potrafiła przy tym powtórzyć samą siebie. Pamiętam próbę trudnej sceny, kiedy Nel nuci piosenkę w ten sposób, że w jej głosie czuje się łzy. Monika zrobiła to znakomicie, łzy były prawdziwe. Bałem się, że na planie tego nie powtórzy — a scena wypadła równie dobrze jak na próbie.**

— A aktorzy egipscy?

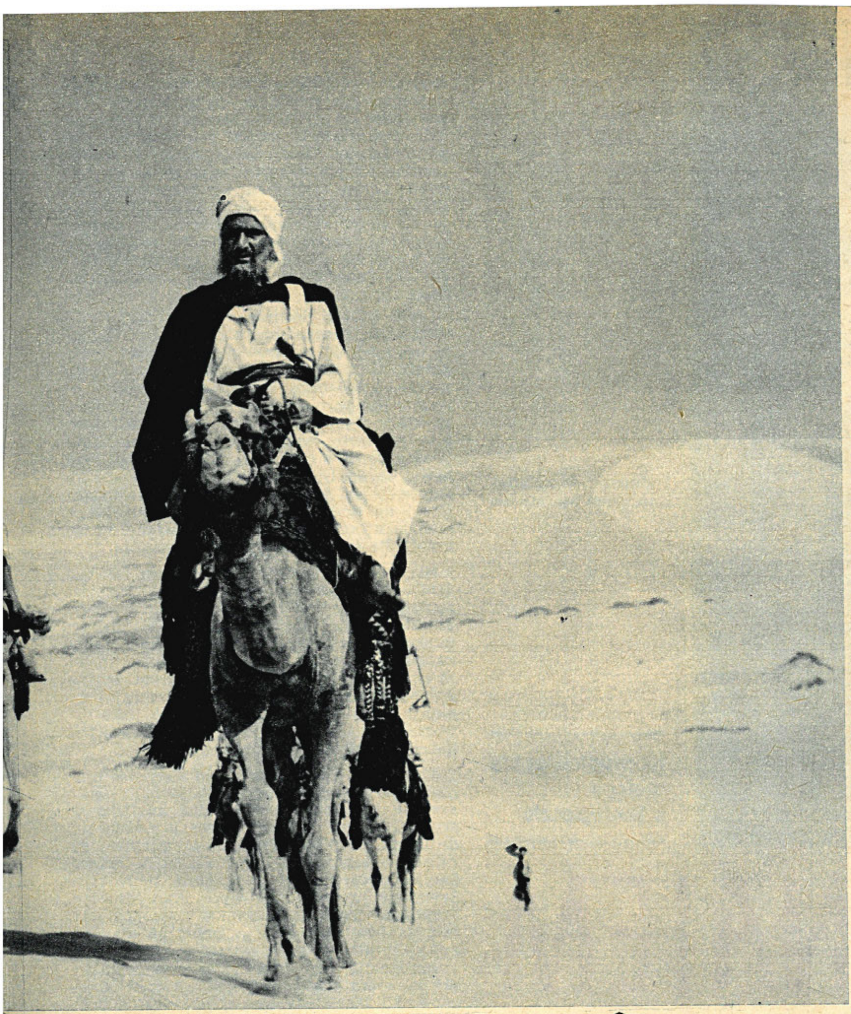
— **Jestem ogromnie zadowolony z odtwórcy roli Chamisa, wzbogaconej w filmie o pewne rysy przeniesione z postaci Idrysa. Jest to młody aktor filmowy, bardzo utalentowany, umiejący całkowicie żyć swoją rolą. Może uda się go zaprosić do Polski na premierę filmu.**

— Jak „zagrała" pustynia?

— **Każdy ma własny obraz pustyni, stworzony w wyobraźni, i tak właśnie — teoretycznie — powinna wyglądać pustynia w filmie. Tymczasem prawdziwa jest inna. Zamiast pustki po horyzont — jakieś kępki, trawki, skałki. Taka pustynia o jakiej myślimy — płachta sfalowanego piasku rozciągająca się setki kilometrów — byłaby zresztą w filmie nudna, po kilku minutach mielibyśmy jej dosyć. Dlatego próbowaliśmy ten pustynny pejzaż urozmaicić, szukaliśmy nie tylko piasku, ale wąwozów, skał. Chyba ostatecznie sceneria jest niezła.**

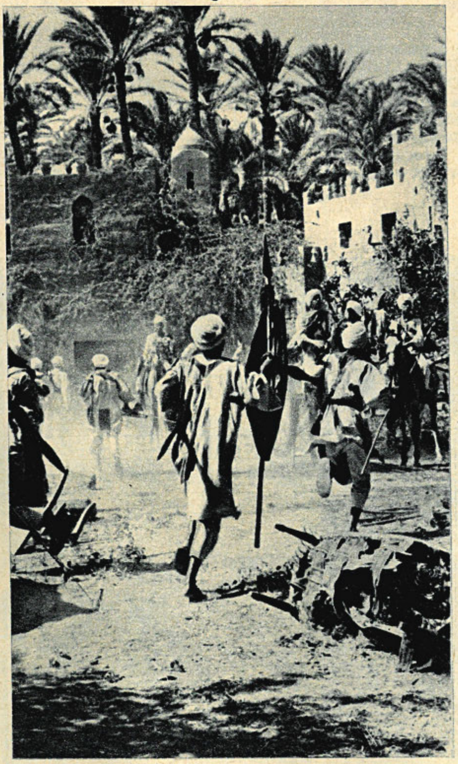
— W wywiadzie udzielonym przed przystąpieniem do zdjęć mówił pan o tym, że chciałby pan wiernie zrekonstruować realia epoki i warstwę historyczną książki. Czy to się udało?

— **Warstwa historyczna — to za wielkie określenie. Powstanie**



▲ Na pustyni

Scena zbiorowa ▼



Mahdiego było w historii wydarzeniem drobnym, bez większego znaczenia. Gdyby nie Sienkiewicz, nic byśmy o nim nie wiedzieli. Realia XIX-wieczne są konieczne, ponieważ osadzają opowieść w konkretnej rzeczywistości, ale historii nie ma chyba potrzeby w to plątać. Chciałbym, żeby to był film do oglądania, film dla wszystkich, rozpoczynający się sensacyjną przygodą, a potem, nie przestając być filmem przygodowym, wzbogacony elementami poetyckiej baśni. Sienkiewicz pokazał przecież w tej książce coś więcej niż przygody dwojga dzieci: dramatyczne przekształcanie się chłopca w młodego mężczyznę, dorastanie do życia, piękny, pełen delikatności obraz pierwszej, jeszcze dziecięcej miłości. Miałem kiedyś realizować „W pustyni i w puszczy" we współprodukcji z Dino De Laurentiisem. Namawiał mnie wtedy, by się oderwać od perypetii książki, starać się przede wszystkim o przekazanie zasadniczej idei, tej którą można wyrazić w kilku zdaniach. Ocalić w filmie romantyczny kształt powieści. Powinien zawierać się w podtekstach, w grubości kreski, jaką film narysowano. Chciałbym bardzo, by obok dramatycznych przygód znalazła się w filmie i ta druga warstwa.

— Połowa pracy jeszcze przed panem i całą ekipą. Jakie sceny pozostały do zrealizowania?

— Najtrudniejsze. Czeka nas oswajanie słonia, bitwy murzyńskie, zabicie lwa. Myślę o tym z prawdziwą tremą.

Rozmawiała:
BOŻENA JANICKA

zapiski krytyczne

● NAUKA O SZTUCE JAKO SZTUKA ● ZAPOWIEDŹ NOWEGO TEATRU I TEATR KONWENCJONALNY ● FILMY KTÓRE SIĘ NIE STARZEJĄ ●

SOBOTA

Rozczytuję się w esejach Erwina Panofsky'ego, które niedawno zostały wydane po polsku („Studia z historii sztuki"). Za określenie tych prac mianem esejów chyba by się nie obraził wielki uczony, który odznaczał się dowcipem. Pracę naukową zaczął w Niemczech, w początkach lat trzydziestych przeniósł się do Stanów Zjednoczonych. Połączenie niemieckiej pedanterii i erudycji z amerykańską niechęcią do systematyczności dało stop jedyny w swoim rodzaju: dzieło, które przypomina chwilami twórczość artystyczną, nie przestając być nauką najwyższej klasy. Z jaką swobodą porusza się Panofsky po stylach i epokach, i jaką ma pomysłowość! Nie boi się wykraczać zresztą poza swoją specjalność, historię sztuki; pisze o estetyce chłodnic Rolls-Royce'a i o filmie.

W swojej programowej rozprawie „Ikonografia i ikonologia" traktuje o różnych poziomach odczytywania treści dzieła artystycznego. W związku z metodą ikonologiczną, polegającą na odczytywaniu znaczenia wewnętrznego wartości „symbolicznych", powiada, że do uprawiania tej metody „potrzebna nam jest pewna zdolność intelektualna, porównywalna do umiejętności diagnosty — umiejętność, której nie sposób lepiej określić, jak używając dość zdyskredytowanego terminu »intuicja syntetyczna«, i którą w większej mierze posiadać może utalentowany laik niż zawodowy erudyta". Ilu historyków sztuki śmiałoby tak pisać?

WTOREK

Był taki jeden dzień w telewizji, jeszcze na początku listopada, który można nazwać dniem biografii artystów: rano film o Mozarcie, po południu o Schumanie, wieczorem „Maskarada" Jarosława Iwaszkiewicza o Puszkinie. Do tego zaliczyłbym jeszcze rozmowę Aleksandra Małachowskiego z Tadeuszem Konwickim o życiu i twórczości pisarza.

Ta ostatnia pozycja należała do najciekawszych w cyklu telewizyjnych spotkań z pisarzami. A cały cykl to znów jedna z namiastek zapewne przyszłego teatru na małym ekranie. Autentyzm zadawanych pytań, autentyzm reakcji pytanego, jego monologu, jego „monodramy". Łączy się to pięknie z warstwą artystycznej fikcji, utworami pisarza, o których mowa.

Kiedy po takiej emisji ogląda się teatr tradycyjny na tymże ekranie, czuje się jego obcość. Tak było ze spektaklem „Maskarady". Nie udał się. Może sztuka jest za bardzo sceniczna, może za zgrabna? Andrzej Łapicki, reżyser emisji, dodatkowo rzecz wygładził. Ta poprawna Nathalie w wykonaniu Małgorzaty Braunek, konwencjonalny, podstarzały car-amant grany przez Łapickiego. Postacią prawdziwą — jak słusznie podkreślano w recenzjach — był tylko Puszkin w wykonaniu Zbigniewa Zapasiewicza. Jeden Zapasiewicz potrafił przebić się przez „teatr".

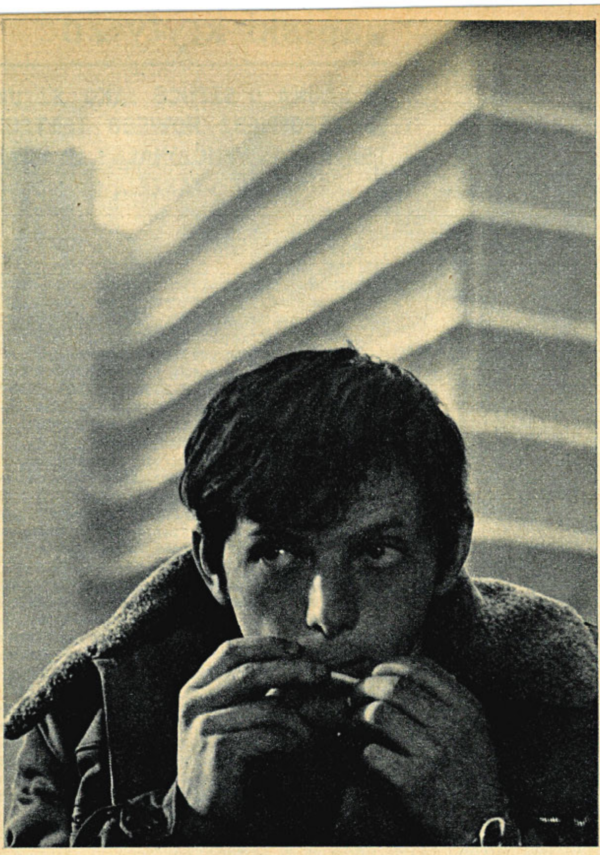
CZWARTEK

Filmy w telewizji są ostatnio chyba ciekawsze niż dawniej. Nie mówię o wciąż słabych (z wyjątkiem „Za ścianą" Zanussiego) tytułach robionych specjalnie dla małego ekranu, lecz o filmach kinowych. Nie wszystkie oglądam, wiele z nich znam, ale z przyjemnością znów zobaczyłem np. „Aleksandra Newskiego" Eisensteina, z tą imponującą plastyką i niebem na cały ekran. Widziałem też, po dziesięciu bez mała latach, „Jak być kochaną" Hasa. Film prawie się nie zestarzał, w przeciwieństwie do innych, bardziej stylizowanych utworów reżysera.

NIEDZIELA

Szkoda, że skończył się w telewizji „Pan Tadeusz" Hanuszkiewicza, owa na powrót poezja mówiona jak za dawnych wieków. Ostatnia zwłaszcza księga była znakomita.

ALEKSANDER JACKIEWICZ



Powrót do cywila
„Nareszcie poniedziałek"

JERZY PŁAŻEWSKI

Korespondencja własna z Budapesztu

NAD DUNAJEM – DOBRE FILMY

Kino węgierskie patrzy na świat bez uprzedzeń i bez chęci pouczania widzów; śmiało bada współczesność, niczego jej nie narzucając. To jedno ze źródeł jego siły.

Tematyka współczesna jest nadal mocną stroną Węgrów. Choć minął złoty okres dzieł takich, jak „Ja, twój syn" czy „20 godzin", kinematografia naddunajska proponuje nam nadal filmy, które zdają się być na bardziej zażyłej stopie z codzienną prawdą niż nasze własne.

Z zazdrością oglądałem „Czas teraźniejszy" reżyserii Petera Bacso. Rzecz od razu zaczęta zadziornie procesem wytoczonym przez majstra dyrektorowi fabryki o bezzasadne zwolnienie z pracy. Dyrektor nie jest dużym, złym wilkiem z bajki: dla świętego spokoju (bo nie dla jakichś wyrzutów sumienia) proponuje majstrowi inne, lepiej płatne zajęcie. Kiedy z sądu wychodzą na ulicę, trudno odróżnić, który majster, a który dyrektor, co podpatrzone jest bystro.

Tak oto Bacso wprowadza na ekran proletariackiego świętego. Ale zaraz przeciwstawia mu „trudności obiektywne", które nie pozwalają świętości na dokonywanie cudów. Ludzie z warsztatu Imrego nie reagują ani tak, jak my przypuszczamy, ani jak przypuszcza Imre. Dla przykładu: nie entuzjazmują się rozdziałem przez majstra premii, dokonanym z silnym poczuciem sprawiedliwości (wolą podzielić premię na równe części, bo „czemu on ma mieć o 125 forintów więcej?").

Obciążony od lat instynktowną antypatią dla pełnych oczywistości produkcyjniaków, śledziłem ostrożnie wszystko to, co odróżnia dęte chałtury na zamówienie — od dzieła sztuki. I coraz bardziej pozyskiwał mnie reżyser. Tworzy on plastyczny portret swego bohatera rzucając nań światło z takich stron, z których współczesnego robotnika nie oświetlano. Imre dowiaduje się np. ze zdumieniem, że ma urządzić wesele swej... matce, staruszce pod siedemdziesiątkę. Całe pasmo kolejnych reakcji zaczyna się od wybuchu wściekłości, że tyle trzeba będzie wydać na tak nieprzewidzianą okazję. Ten kapitalny wątek zamknięty zostaje na ślubie recytacją wiersza „Do matki", który Imre napisał trzydzieści lat temu. Robociarz czytający swe wiersze sprzed trzydziestu lat? Zapewniam, że brzmią wybornie: zanoszą się prawdą.

Obok Imrego dostrzega reżyser, jakby mimochodem, innego robotnika, któremu dopiero bezczynność w sanatorium odkrywa uroki gazety, ale także i... lupy, a w ogóle, to całego świata, oglądanego w skupieniu, kiedy nareszcie jest po temu czas. Albo wątek złodzieja, który wynosi z fabryki a to świetlówkę, a to trzy śruby, wszystko co się nawinie. Imre dowiaduje się o tym w trybie denuncjacji, ma nawet skrupuły, czy z donosu korzystać. Złe milczenie jest tonacją marszu ekipy warsztatowej na mieszkanie złodzieja. Samowładna rewizja wykrywa „łupy" nienaruszone. Po co kradł? Bo okazja, bo „może się przyda".

Nie, ten proletariacki anioł nie ma łatwego żywota w swym fabrycznym raju. Odchodzi popierający go zwierzchnik i wtedy dyrektor przystępuje do ataku. Ale nie działa dyrektorsko. Okazuje się możliwe zagrać przez związki i uzyskać od załogi stwierdzenie, że ze swym majstrem współżyć nie może. Trafne psychologicznie: dyrekcja łatwiej pozyskuje tych zacnych i szacownych, których Imre faworyzował, a broni majstra ten, któremu bohater dał najmniejszą premię.

Kiedy jest już po wszystkim i słychać niemal kroki nowego majstra, załoga budzi się — czy nie stała się aby bezwolną kukiełką w grze? Subtelnie opisany proces budzenia się demokratycznej opinii robotniczej prowadzi do nowego marszu ekipy. Tym razem do mieszkania rozgoryczonego Imre, gdzie akurat odbywa się wesele sędziwych nowożeńców. Przybysze trafiają nosami w nienapoczęty tort. I znów milczenie — przed chwilą karetka zabrała Imrego z zawałem.

Szczególnie cenną zdobyczą kina węgierskiego, która ciągle stawia je na czele kinematografii socjalistycznych, jest umiejętność patrzenia na świat bez narzucania mu jakichś własnych, z góry wymyślonych form. Świat nie jest dla Węgrów czymś do pouczania, tylko czymś do zbadania. W losach fikcyjnych bohaterów więcej wyczuwamy zapisu autentycznych zachowań niż dedukcyjnych wnioskowań, jakie to mianowicie zachowania winny być takiemu bohaterowi właściwe.

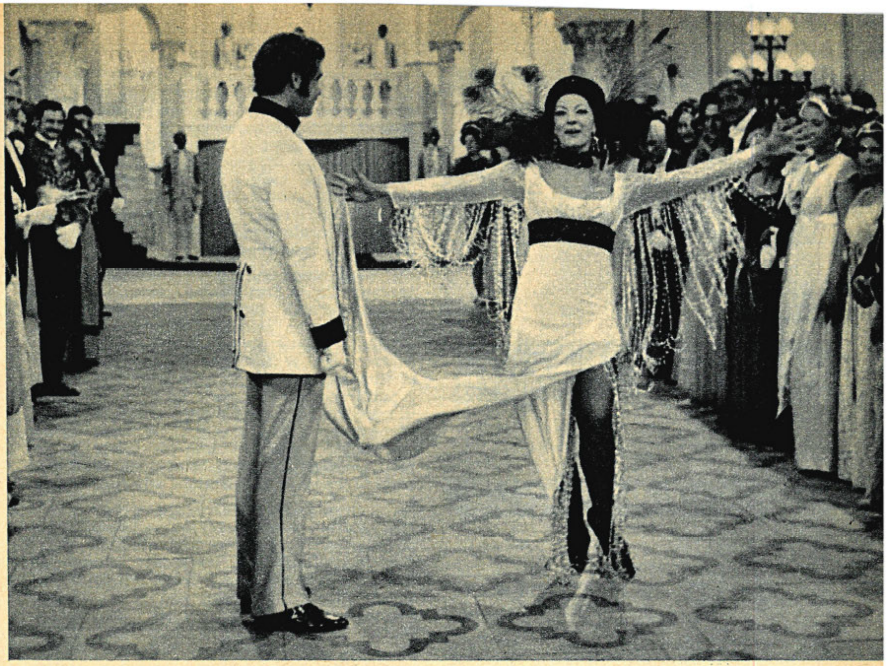
Dam przykład jeszcze z „Czasu teraźniejszego". Imre jest zdumiony (podobnie jak widz) dowiadując się od matki, że ze swym wiekowym narzeczonym idzie rozerwać się do kina. Staje przed swą wiecznie szydełkującą żoną, usiłując także namówić ją na „światowe życie" i pyta, czy doprawdy nie ma jakiegoś ulubionego, głębokiego życzenia. — Ależ tak — skwapliwie podej-

Wyprawa do miasta
„Jaskółki"

muje żona — położyć płytę na grób ojca (który zmarł przed piętnastu laty). Kończy się tym, że oboje idą do Muzeum Wojska i nudzą się jak mopsy.

Podobnie zbudowane są „Jaskółki" reżyserii Gezy Böszörmenyi. Traktują o dwóch wiejskich dziewczętach, uciekających z nudnej wsi rodzinnej do nęcącego wszelkimi powabami Budapesztu. Naturalnie, praca w fabryce jest dla nich tylko środkiem do celu, jak tego dowodzi zbliżenie maszyny pakującej pastę do zębów: zamyka ona w aluminiowej tubce... ogórek nieostrożnie upuszczony przez jedną z dziewczyn. Innym środkiem do celu jest nauka samby (tu zbliżenie nóg w papuciach i zgrzebnych chłopskich skarpetach — w oczekiwaniu na rozpoczęcie lekcji tańca). Istotne aspiracje „jaskółek" zdradzają ich ostrożne manipulacje wobec śpiącego w portierni chłopca: kocimi ruchami odsłaniają mu prawą dłoń, aby przekonać się z głębokim zawodem, że na jego palcu tkwi już obrączka...

Otóż w pełnych świeżości, realizowanych ze znacznym udziałem improwizacji, „Jaskółkach" wydaje się nagle widzowi, że wpadł na trop niezbyt zręcznego spisku. Wtedy, gdy obie dziewczyny doprowadzone zostają niemal do granicy prostytucji. Czy chodzi o pokazanie deprawującego wpływu miasta i zagnanie z powrotem bohaterek na wyludniającą się wieś? Nic podobnego. Ale niesłuszne jest również przypuszczenie odwrotne. Po prostu w zgodzie ze swym temperamentem i skłonnościami jedna z przyjaciółek wróci na wieś do dawnego adoratora (ksiądz-patriota użyje w mowie weselnej cytatu z Claudii Cardinale!), druga zaś zostanie w mieście, ucząc się coraz lepiej rozpoznawać prawdziwe życiowe wartości.



Szampańska werwa
„Księżniczka czardasza"

Klasztorna asceza
„Mrowisko"

Nie wszystkie nowe filmy o współczesności mają gorzką mądrość "Czasu teraźniejszego" albo spontaniczność „Jaskółek". Jednak kryterium biegłości reżyserskiej, umiejętnie stwarzającej pozory życiowego prawdopodobieństwa — obowiązuje. Tak jest np. z debiutem reżyserskim Gabora Kenyeresa „Nareszcie poniedziałek", którego bardzo młody bohater — grany przez interesującego Marka Zalę — powraca do cywilnego życia po dwuletniej służbie wojskowej. Podstawową słabością nie jest tu fakt, że w pierwszych dwunastu godzinach spotykają Andrasa aż cztery rozczarowania: w domu, w pracy, ze strony jego sympatii i ze strony dziewczyny, która z nim korespondowała. Słabością jest raczej to, że wszystkie konflikty błyskawicznie same się likwidują. Może więc nie były dostatecznie poważne, by się nimi zajmować? Ale nawet w ten nieatrakcyjny scenariusz wlał debiutujący reżyser wiele autentyzmu, a scenę spotkania zdemobilizowanych młodzieńców w małym barze rozwiązał brawurowo.

Najdotkliwszą porażkę poniósł chyba inny debiutant, Gyula Gazdag, jeden z przywódców węgierskiej młodzieży filmowej, znany z nonkonformistycznych krótkich metraży. Zatytułował swój scenariusz zaczepnie „Gwiżdżący brukowiec". Tytuł wywodzi się z symptomatycznej zabawki francuskiej, ni to gloryfikującej, ni to parodiującej ducha sorbońskich barykad z maja 1968: przedstawia ona bazaltową, wyrwaną z jezdni kostkę bruku; gdy nią w kogoś rzucić, okazuje się, że kostka jest z gumy, a przy uderzeniu żałośnie gwiżdże.

Podróżujący po Europie student francuski przywozi tę zabawkę do młodzieżowego hufca pracy, którego pensjonariusze nudzą się potwornie. Obóz jest imprezą prawie przymusową, tymczasem okazuje się, że dla przyjeżdżających nie przygotowano żadnej pracy. Nieporadne wysiłki naczelnika obozu, by czymś zająć rozgoryczone bractwo, miały w zamierzeniu zagaić namiętną dyskusję między pokoleniami. Gazdag próbował nawet przeciwstawić anarchistycznej kontestacji na Zachodzie jakąś jej socjalistyczną, pozytywną alternatywę. Ale celu nie osiągnął. Z jednej strony jego propozycje w pokoleniowej dyskusji rażą uproszczeniami i poziomem myślowym niewiele odbiegają od konserwatywnej hipokryzji zrutynizowanych pedagogów. Z drugiej strony — razi maniera reżyserska: Gazdag prowokuje widza urywaniem akcji akurat w momentach, w których zbliżamy się do pointy. Ten brak wyzyskania mozolnie konstruowanych sytuacji miał zapraszać widza do samodzielnego wnioskowania, ostatecznie sprawia jednak wrażenie bezradności. W każdym razie nawet temu niewypałowi trudno odmówić ambicji, co pozwala oczekiwać od Gazdaga w przyszłości rzeczy nieobojętnych.

Jeszcze jednym mocnym akcentem budapeszteńskiego sezonu jest nowy film Zoltana Fabri „Mrowisko". Twórcy „Karuzeli miłości" i „20 godzin" przedstawiać polskiemu czytelnikowi nie trzeba. Ciekawe natomiast, że mimo sukcesu w trudnej dziedzinie satyry politycznej, jaką była „Rodzina Toth", Fabri powrócił do swych filigranowych spraw psychologicznych. Pozwalają mu zdobywać widza misternym krzyżowaniem linii napięć między poszczególnymi charakterami, wznoszeniem i opadaniem temperatury uczuciowej kolejnych scen. Fabri przywiązuje wielką wagę do wzmacniania faktów dramatycznych muzyką, do wytrzymywania niespiesznych gestów aktorskich długimi ujęciami, do wiązania człowieka z otoczeniem — zwłaszcza z architekturą — samymi panoramami kamery i niezwykłymi kątami widzenia.

Dojrzały klasycyzm Fabriego, to także wielka biegłość narracji. Reżyser bez trudu zdobywa uwagę widza, steruje jego uczuciami, nie zostawia „czasów martwych" — po prostu umie filmować. W jego rękach tekst pisarki Margit Kaffki — o szkole dla dziewcząt prowadzonej przez zakonnice w ostatnich latach monarchii habsburskiej — nabiera nieoczekiwanej siły. Mniej nawet w pokazaniu świata dziewcząt, których kłopoty z dojrzewaniem nie wykraczają może poza stereotypy, tyle że kulturalnie podane; film staje się naprawdę pasjonujący w obrazach świata mniszek i jego konfliktach wyzwolonych śmiercią przełożonej. Mimo różnicy epok i materii, mamy tutaj to samo wielkie łamanie się osobowości skrępowanej oraz tragiczny dystans między zamiarem a spełnieniem — co w „Matce Joannie od Aniołów".

Na listę czołowych reżyserów węgierskich można wpisać jeszcze jedno nazwisko — debiutanta Zoltana Huszarika, autora filmu "Sindbad", który osiąga rekordy powodzenia w kinach Budapesztu. Huszarik kontynuuje prowadzone ostatnio z wielu stron doświadczenia filmowe w tonacji romantycznej. W powodzi filmów: nowatorskich, ambitnych, interesujących, problemowych, polemicznych — rzadko się ciśnie krytykowi pod pióro przymiotnik "piękny". Omawiam go obszernie na str. 3.

Do czasów Franza Josepha sięga reżyser Miklos Szinetar. Zaadaptował on z przymrużeniem oka „Księżniczkę czardasza", w której ciągle żyje efektowna muzyka Kalmana. Czy jest w całej Europie ktoś, kto jej nie zna? Żyć nie umierać na takiej operetce. Naturalnie nie obracamy się tu na wyżynach sztuki filmowej, jednak w trudnym gatunku musicalu zdołali Węgrzy dorównać dobrym wzorom Hollywoodu (bo i fabuła jest równie głupia).

Księżniczka czardasza śmieje się zalotnym uśmiechem włoskiej śpiewaczki Anny Moffo, filmowcy węgierscy mają jednak raczej miny poważne. Oto wchodzi w życie nowy ustrój ich kinematografii: rozwiązano trzy istniejące (na wzór polski) zespoły, powołano natomiast do życia dwie konkurencyjne wytwórnie, przerzucając część decyzji twórczych na producenta. Reforma ujawni swe plusy i minusy dopiero w praktyce, na razie środowisko reżyserskie przyjęło ją z mieszanymi uczuciami: od entuzjazmu do zatroskania. Zobaczymy.

Tymczasem jednak ukończył swój nowy film Miklos Jancso, pochwalnie skolaudowano film Istvana Gaala, bardzo dobrze mówi się o dopiero co skończonych dziełach najmłodszego pokolenia: Imre Gyöngyössy'ego i Sandora Simo. Dobra passa Węgrów, powiedzmy to z zazdością, ciągle trwa.

JERZY PŁAŻEWSKI

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

16 STYCZNIA 1942

V for Victory

Była świetną aktorką. Chyba największą, najsilniejszym świecącą blaskiem gwiazdą amerykańskiej komedii lat trzydziestych. Miała niezwykle utalentowane konkurentki: Claudette Colbert, Jean Arthur, Rosalind Russell, Myrnę Loy, ale w ekranowych bojach o pierwsze miejsce odnosiła niezmienne zwycięstwa. Tę zwariowane, wesołe i ekscentryczne, pełne temperamentu przedstawicielki płci pięknej, niepodobne ani do dawnych „pierwszych naiwnych" w rodzaju Lillian Gish, ani do „femmes fatales" á la Greta Garbo, były magnesem i atrakcją hollywoodzkiej produkcji sprzed 1939 roku. A każdy film, w którego czołówce widniało nazwisko Carole Lombard, miał z góry zagwarantowane powodzenie.

Sukces swój Jane Alice Peters, alias Carole Lombard, zawdzięczała — nie mówiąc oczywiście o talencie — podstawowym cechom swego charakteru, jak wrodzone poczucie humoru, upór i wytrwałość, a także bojowy duch. Kiedy raz wymarzyła sobie aktorską karierę, nic i nikt nie mógł jej przeszkodzić w realizacji powziętych zamiarów. Zaczynała bardzo skromnie, jako „cow-girl" w westernach, a szkołę filmowego rzemiosła przeszła w „stajni" Mack Sennetta. Mistrz slapsticku, każąc jej siadać na kaktusach i nie uchylać się przed pociskami z ciasta, nauczył ją, by nie traktowała siebie zbyt poważnie, z niepotrzebnym namaszczeniem. To bardzo pomogło w późniejszym etapie pracy — komediowa aktorka nie ma prawa otaczać się aureolą świętości, nietykalności i wielkości. Musi być przede wszystkim dobrym kompanem, nie stroniącym od zaimprowizowanych kawałów, których ofiarą padają raz inni, a innym razem — ona sama. W wytwórni, na planie, uwielbiali Carole Lombard wszyscy: od oświetlaczy i charakteryzatorek począwszy, a na reżyserach i producentach skończywszy.

Nie obraził się na nią sam wielki John Kennedy, dyrektor generalny Pathé Pictures, kiedy na jego wezwanie, by postarała się stracić parę kilo, a dostanie lepsze role i więcej pieniędzy — usłyszał w odpowiedzi: *„A przecież pan sam do tych najchudszych nie należy"*. Myron Selznick, zaprzysiężony agent filmowych gwiazd, doczekał się od swej klientki nie lada niespodzianki. Carole Lombard przed złożeniem swego podpisu na przygotowanym kontrakcie, poleciła go przepisać w identycznym kształcie, wnosząc tylko malenką, jak się okazało niewidoczną, poprawkę. Zwyczajowe 10% od pobieranej gaży miała płacić nie aktorka agentowi, ale agent aktorce. Myron Selznick podpisał blankiet umowy, nie czytając znanego na pamięć tekstu i zdumiał się niepomiernie, kiedy pierwszego dnia miesiąca adwokat Carole Lombard upomniał się o należny haracz.

29 marca 1939 roku Carole Lombard poślubiła Clarka Gable. Było to prawdziwie „gwiezdne" małżeństwo: on, niezapomniany Rett Buttler, chodzący w glorii po „Przeminęło z wiatrem", ona — po takich sukcesach, jak „Napoleon na Broadwayu", „Mój pan mąż" i „Szczęśliwie się skończyło". Pod koniec 1941 roku odezwał się ostatni klaps w produkcji filmu „Być albo nie być" Ernsta Lubitscha. Carole Lombard grała rolę polskiej aktorki Marii Tura, może nieco swawolnej i nie zawsze wiernej mężowi, ale dzielnie walczącej z hitlerowskimi okupantami. Zaraz po zdjęciach Mrs. Gable ruszyła w podróż po kraju, namawiając obywateli Stanów Zjednoczonych do kupna obligacji wojennej pożyczki. W tej propagandowej kampanii brało udział wiele znanych hollywoodzkich osobistości.

Objazd rozpoczął się od rodzinnego stanu Indiana. Tu, w Fort Wayne, przyszła na świat 10 października 1908 roku. Wszędzie, gdzie zjawiała się na estradzie, witały ją gromkie oklaski i dolary płynęły potokiem do państwowej kasy. W Indianapolis operator kroniki filmowej zapisał na taśmie jej pożegnanie z publicznością. Wznosząc do góry dwa palce w kształcie rzymskiej piątki, wołała ze sceny: *„Żegnajcie, mili, ale zanim się rozstaniemy, zawołajcie razem ze mną — litera „v" to znak zwycięstwa"*. Nikt wtedy nie przypuszczał, że będą to jej ostatnie zdjęcia...

16 stycznia 1942 — Amarillo, w stanie Teksas, ostatni etap agitacyjnej kampanii, zamykającej się sumą dwóch milionów dolarów, osiągniętych ze sprzedaży wojennych obligacji. Rozpoczyna się droga powrotna. Samolot linii „Transcontinental and Western Airlines", lecący do Los Angeles, ma na pokładzie tylko dwudziestu pasażerów: Carole Lombard, jej matkę Mrs. Elizabeth Peters, pracownika działu reklamy wytwórni Metro, Otto Winklera, i siedemnastu młodych żołnierzy, tylko co zmobilizowanych, udających się do swych jednostek. Pogoda była fatalna: w górach, na pograniczu Nevady i Kalifornii, szalała burza śnieżna. Nie wiadomo jak to się stało, że samolot uderzył w skalistą ścianę góry Table Mountain, o trzydzieści mil na zachód od Las Vegas. Zawieszony na zboczu, na wysokości 3000 metrów, spłonął na skutek eksplozji benzyny. Płomienie dostrzegli ludzie w dolinie.

Dopiero na trzeci dzień dotarła do szczątków maszyny ratunkowa ekspedycja. Nikogo żywego nie znaleziono. Przyjaciel Clarka Gable'a, producent Edward Mannix, odszukał wśród zgliszczy pukiel jasnych włosów, kolczyki i na wpół spalony maszynopis filmowego scenariusza. To wszystko, co zostało po Carole Lombard. Wszystko? Prezydent Stanów Zjednoczonych na wieść o katastrofie, wysłał do Clarka Gable depeszę treści następującej: *„Pani Roosevelt i ja jesteśmy głęboko wstrząśnięci. Carole była naszym przyjacielem, naszym gościem w szczęśliwszych dniach. Niosła radość wszystkim, którzy ją znali osobiście i milionom, które ją znały tylko jako wielką artystkę. Oddała bez wahania swój czas i talent by służyć krajowi. Kochała swoją ojczyznę. Jest i zawsze będzie gwiazdą. Gwiazdą, której nigdy nie zapomnimy i której nigdy nie przestaniemy być wdzięczni"*.

Od katastrofy na Table Mountain minęło lat trzydzieści. Do dziś dnia filmy z Carole Lombard ukazują się na wielkich i małych, telewizyjnych ekranach, niosąc radość milionom. Miał rację Franklin Delano Roosevelt — Carole Lombard jest i zawsze będzie gwiazdą.

Bez aureoli
Carole Lombard i Clark Gable

„TRZECIA CZĘŚĆ NOCY" (Polska). Pełnometrażowy debiut Andrzeja Żuławskiego. Obraz okupacji nie odpowiada tu wyobrażeniom, do jakich przyzwyczajono nas w polskim kinie.

„TRZY KROKI W SZALEŃSTWO" (Francja-Włochy). Trzy nowele Edgara Allana Poe zaadaptowane przez Vadima, Malle'a i Felliniego. Szkolarska wierność i niedołężne swobody Vadima i Malle'a. Jedynie Fellini, mimo daleko posuniętych licencji, trafia w sedno.

„TRĄD" (Polska). Wykorzystuje autentyczne zdarzenia z Wrocławia: zbiorowe gwałty, szantażowanie, zmuszanie do nierządu młodych dziewcząt. Forma „czarnego" kryminału.

„DWOJE NA HUŚTAWCE" (USA). Ten „koncert na dwoje aktorów i telefon" jest na ekranie wystarczająco subtelny, by zainteresować wybredniejszego widza i wystarczająco melodramatyczny, by spowodować ruch przed kasami.

Nasi recenzenci pisali...

„PLAY TIME" (Francja). Jacques Tati, mimo wielu drobnych dowcipów, srodze rozczarowuje. Kieruje się ku anarchicznemu tradycjonalizmowi dla samego tradycjonalizmu.

„HONOR SAMURAJA" (Japonia). Wykracza poza poziom europejskich super-landryn, preparujących zakłamaną historię udanych oblężeń, wygranych bitew i szczęśliwych rębajłów, zapominając że w tych bitwach walczyli zgłodniali i udręczeni ludzie.

„NARKOTYK" (Francja-Włochy-NRF). Mistrzowska rola Jeana Gabina i pochwała wartości patriarchalnych, archaicznych, niemodnych, od dawna nieobecnych w kinie francuskim.

„CI WSPANIALI MŁODZIENCY W SWYCH SZALEJĄCYCH GRUCHOTACH" (Wielka Brytania-Włochy-Francja). Doborowa stawka międzynarodowego aktorstwa, stare modele samochodów, mnóstwo gagów. Ale gagi te są mniej śmieszne niż w poprzednich filmach Annakina, tempo słabsze.

●

Panie Redaktorze!

Minęło 23 lata, od kiedy wyjechałem z dalekiej Mandżurii. Przez ten czas zapomniałem już trochę języka chińskiego i japońskiego — tym niemniej oddzielne słowa tkwią jeszcze głęboko w pamięci.

Oglądałem film „Kobieta kot" produkcji japońskiej. Jakież było moje zdziwienie, kiedy przekonałem się, że tekst oryginalny znacznie odbiegał od polskich napisów. Jeżeli jest to jeszcze (z konieczności) do przyjęcia w dubbingu, to w napisach jest to już niedopuszczalne. Tym bardziej, że czasami niewłaściwe tłumaczenie wypacza logiczny sens utworu, nieścisłości w tłumaczeniu, raz popełnione, są ciągle powtarzane. Nonsensem jest też to, że niektóre słowa są za każdym razem inaczej tłumaczone.

A oto przykłady: „ARIGATO GOZAJMAS" (bardzo dziękuję) w polskim tłumaczeniu rzekomo oznacza: „To już tu". Dalej: „DOZO" (proszę) — „bardzo będę szczęśliwy"; „DOSTANDO" (dlaczego?) — „Co się jej stało?" To samo „DOZO" (proszę) jest w innym miejscu tłumaczone takim długim zwrotem: „Mogę wziąć do ręki" lub w innym miejscu lakonicznym „tak".

Niedokładności tłumaczenia zauważyłem nie tylko w filmach japońskich. W jednym z ostatnio wyświetlanych filmów amerykańskich z ekranu słyszałem słowa: „...przecież pracowałem na niego własnymi rękami", które przetłumaczono po prostu: „sam go kupiłem". Niby to samo, ale w oryginalnym tekście podkreśla się ciężką pracę, w drugim zaś tylko fakt kupna.

H. KACZAN — Elbląg

IDZIEMY DO KINA

CZYŻ NIE DOBIJA SIĘ KONI?

(They Shoot Horses, Don't They?)

Scenariusz (według powieści Horace McCoya): James Poe i Robert E. Thompson.

Reżyseria: Sydney Pollack.

Zdjęcia: Philip H. Lathrop.

Muzyka: John Green.

Wykonawcy: Gloria Beatty — Jane Fonda, Robert — Michael Sarrazin, Alice — Susannah York, Rocky — Gig Young, marynarz — Red Buttons, Ruby — Bonnie Bedelia, Rollo — Michael Conrad, James — Bruce Dern, Turkey — Al Lewis, Joel — Robert Fields, Cecil — Severn Darden, Shirl — Allyn Ann McLerie, Jackie — Jacquelyn Hyde, Mario — Felice Orlandi, Max — Art Metrano, Lillian — Gail Billings, Agnes — Maxine Green, pielęgniarka — Mary Gregory, student — Robert Dunlap, Jiggs — Paul Mantee, Lekarz — Tim Herbert, trenerzy — Noble „Kid" Chissell i Tom McFadden.

Produkcja: Palomar Pictures, Chartoff-Winkler and Pollack Production (USA) — 1969.

*

Rok 1932 — pełnia kryzysu ekonomicznego w Stanach Zjednoczonych, najczarniejszy okres w dziejach tego kraju. Sto par zostaje wybranych do publicznego udziału w jednym z hollywoodzkich maratonów tańca. Walka o pierwsze miejsce jest dla tych znużonych ludzi walką o życie, jedyną szansą zdobycia pieniędzy. Przerażający obraz Ameryki tamtych lat. Nagroda Związku Filmowców Radzieckich na festiwalu w Moskwie 1970, Oscar dla Giga Younga za najlepszą rolę drugoplanową, nagroda Nowojorskich Krytyków Filmowych dla Jane Fonda jako najlepszej aktorki roku.

Uwaga: Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

O WPÓŁ DO JEDENASTEJ WIECZÓR, LATEM

(10.30 P. M. Summer)

Scenariusz (według powieści Marguerite Duras): Jules Dassin i Marguerite Duras

Reżyseria: Jules Dassin

Zdjęcia: Gabor Pogany

Muzyka: Cristobal Halffter

Wykonawcy: Maria — Melina Mercouri, Claire — Romy Schneider, Paul — Peter Finch, Rodrigo — Julian Mateos, Judith — Isabel Maria Perez, żona Rodriga — Beatriz Savon.

Produkcja: Jules Dassin i Anatole Litvak (USA) — 1966.

★

Dramat kobiety, przeżywającej kryzys swego małżeństwa i szukającej ucieczki w alkoholu. Świat widziany jej oczami ma charakter na wpół halucynacyjnej wizji, w której trudno oddzielić realność od fantazji. Zdjęcia realizowane w Hiszpanii, na równinach Kastylii. Barwa, szeroki ekran.

Dodatek: „Wyszedł w jasny pogodny dzień". Scenariusz: Krzysztof Tomaszewski i Krzysztof Wojciechowski. Realizacja: Krzysztof Wojciechowski. Zdjęcia: Ryszard Wróblewski i Witold Stok. Muzyka: Czesław Niemen — fragmenty utworu pt. „Bema pamięci rapsod żałobny". Opieka artystyczna: Tadeusz Makarczyński. Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Reportaż o wiejskiej rodzinie wciąż oczekującej swego krewnego, który nie powrócił z wojny 1939 roku.

lub

„W takim niedużym miasteczku". Realizacja: Andrzej Titkow. Opieka artystyczna: Bohdan Kosiński. Zdjęcia: Stanisław Niedbalski i Witold Stok. Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Reportaż o codziennym życiu prowincjonalnego, powiatowego miasta.

KLĘSKA ATAMANA

(Koniec atamana)

Scenariusz: Andriej Michałkow-Konczałowski i Eduard Tropinin

Reżyseria: Szaken Ajmanow

Zdjęcia: Aschet Aszparow

Muzyka: J. Rachmadijew

Wykonawcy: Kasymchan Czadjarow — Asanali Aszimow, Suworow — Wiktor Awdiuszko, Juhan — Giennadij Judin, ataman Dutow — Władisław Striżelczik, Kriwienko — Władimir Gusiew, Niestierow — Jurij Sarancew, Abłajchanow — Nurmuchan Żanturin, Achmed — Kurban Abdrasułow, Sałtanat — A. Jeleuowa, ojciec Jona — Boris Iwanow, Akim — N. Ichtimbajew, Li — N. Li, Usien — Z. Sietiekow, Natalia — A. Niemczenko.

Produkcja: Kazachfilm (ZSRR) — 1970.

★

Historia i sensacja. Barwna, szerokoekranowa opowieść o czekistach, którzy w roku 1920 postanowili porwać białogwardyjskiego atamana Dutowa i dzięki temu udaremnić planowaną napaść jego oddziałów na radziecki Kazachstan.

Uwaga: Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

WYDRA PANA GRAHAMA

(Ring of Bright Water)

Scenariusz (według książki Gavina Maxwella): Jack Couffer i Bill Travers

Reżyseria: Jack Couffer

Zdjęcia: Wolfgang Suschitzky

Muzyka: Frank Cordell

Wykonawcy: Graham Merrill — Bill Travers, Mary McKenzie — Virginia McKenna, Colin Wilcox — Peter Jeffrey, sklepikarz — Jameson Clark, Flora — Helena Gloag, kierowca autobusu — Roddy McMillan, Sarach — Jean Taylor-Smith.

Reżyseria polskiej wersji językowej: Romuald Drobaczyński

Produkcja: Palomar Pictures International (USA) — 1969.

Barwny film przygodowy. Adaptacja książki Gavina Maxwella wydanej przez „Iskry" pod tytułem „Wydry pana Gavina". Jej bohaterowie to: zapalony hodowca i jego wychowanek — wydra imieniem Midż. Plenery szkockiego podgórza.

Dodatek: „Witaminowe cuda". Scenariusz: Alfred Ledwig i Lesław Królicz. Reżyseria: Leszek Lorek i Edward Wątor. Zdjęcia: Mieczysław Poznański. Muzyka: Zenon Kowalowski. Produkcja: Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej — 1971. Barwny film rysunkowy.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drożdżowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Play Time	4		5	5	5	5	5	5	5
Honor samuraja	5	4		4		4	4		4
Queimada	4		4			4	4	4	
Trzy kroki w szaleństwo	4		4	4		3	4	4	
Zerwanie	4			4		4	4	3	4
Narkotyk	5		3	4			3		4
Trąd	5				3		4		3
Nie można żyć we troje	4			4				3	
Korona śmierci	3			4		2		4	4
Kto śpiewa — nie grzeszy	4	3		3			3		
Zielone smugi	4			2				3	
Święta grzesznica	3			3					

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Kazachfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

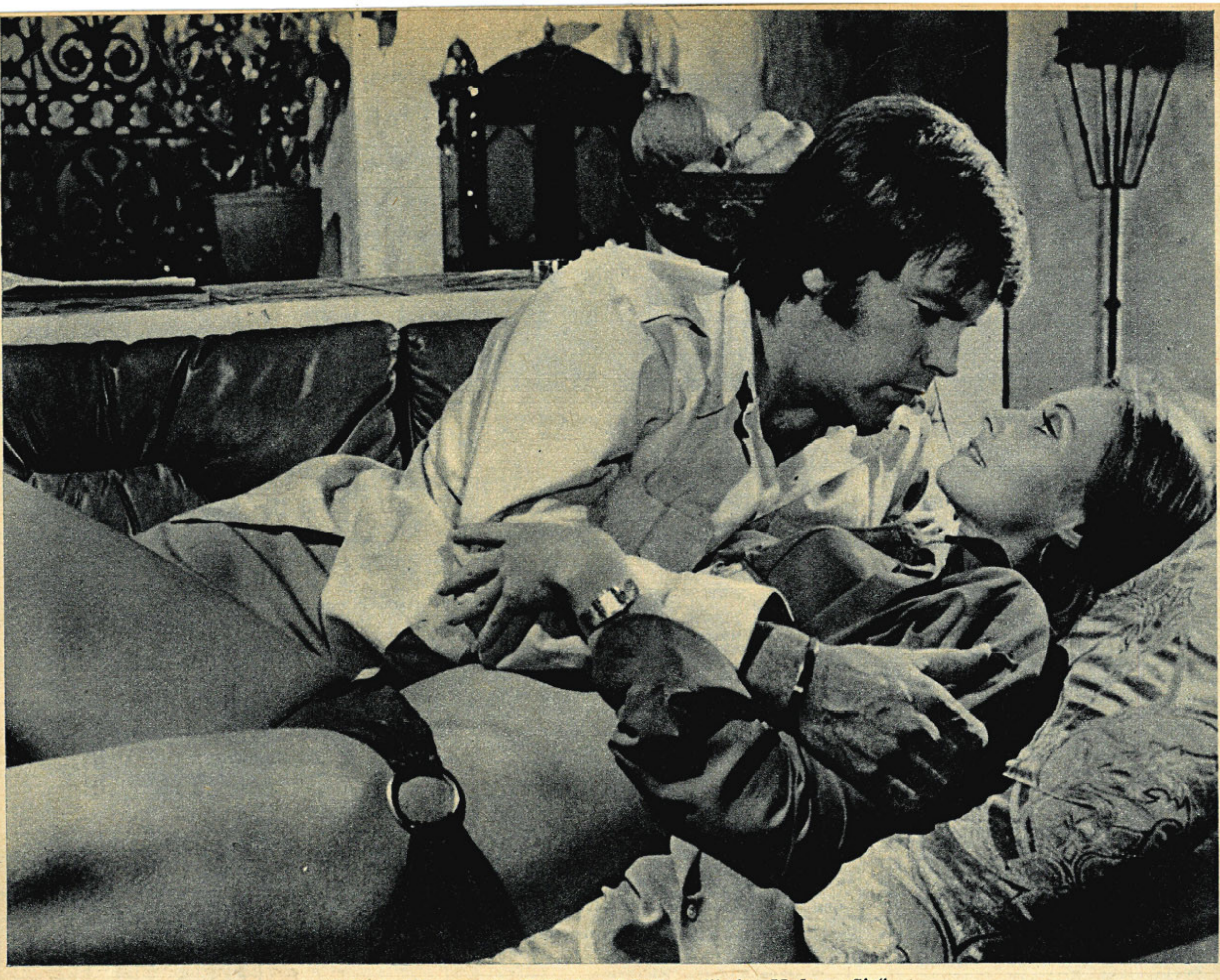
FILM

TYGODNIK

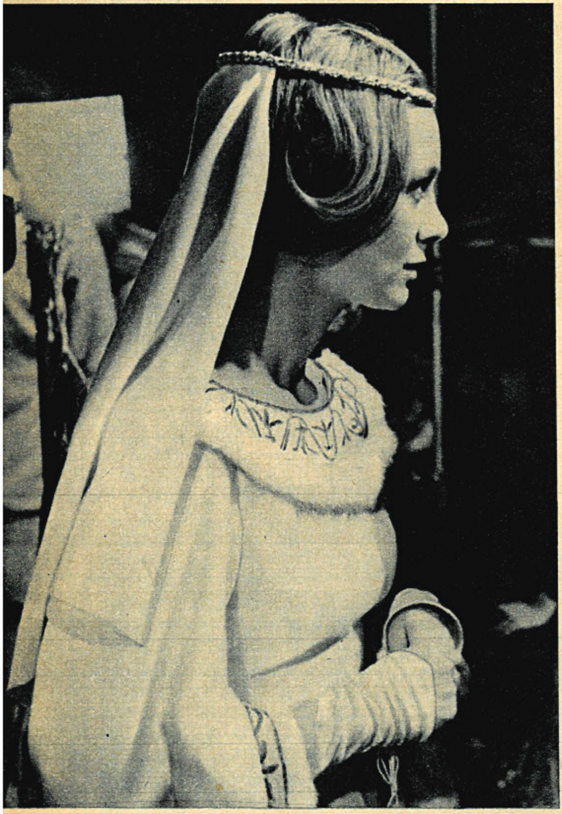
WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 8.I.1972 r. Zam. 10746 A-71

INDEKS 35904



Robert Wagner i Catherine Schell w filmie „Madame Sin"



Francesca Annis jako Lady Makbet w szekspirowskiej adaptacji Romana Polańskiego

List z Londynu

— nadesłany przez naszego korespondenta, znajdziecie w następnym numerze. A oto kilka gwiazd i filmów, o których głośno nad Tamizą.

Ava Gardner w filmie „Tam Lin"